"MAITRES DES LITTÉRATURES"

PROUST

PAR PIERRE ABRAHAM

avec soixante planches hors-texte en héliogravure

LES ÉDITIONS RIEDER

7, PLACE SAINT-SULPICE, 7, — PARIS

WITHDRAWN

Ex Libris
Collegii Alberti Magni
in Novo Portu
Novae Angliae

GIFT OF
Miss Louise Dillingham

Lewis Bulkley Billingham.

1931.

MAITRES DES LITTÉRATURES

— 7 —

PROUST

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE VOLUME UNE ÉDITION ORIGINALE QUI SE DÉCOMPOSE COMME SUIT : 10 EXEMPLAIRES SUR JAPON IMPÉRIAL NUMÉROTÉS DE I À X ET 5 EXEMPLAIRES NON MIS DANS LE COMMERCE NUMÉROTÉS DE 1 À 5;

30 EXEMPLAIRES SUR MADAGASCAR DES PAPETERIES LAFUMA NUMÉROTÉS DE XI À XL ET 10 EXEMPLAIRES NON MIS DANS LE COMMERCE NUMÉROTÉS DE 6 À 15;

220 EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL BLANC DES PAPETERIES LAFUMA NUMÉROTÉS PUR FIL 1 A PUR FIL 220 ET 70 EXEMPLAIRES NON MIS DANS LE COMMERCE NUMÉROTÉS DE 16 À 85.

Du même auteur :

RECHERCHES SUR LA CRÉATION INTELLECTUELLE

Paru :

BALZAC *(éd. Rieder).*

FIGURES *(éd. N. R. F.).*

En préparation :

CRÉATURES *(éd. N. R. F.)*

LE TEMPÉRAMENT DRAMATIQUE.

CE VOLUME, LE SEPTIÈME DE LA COLLECTION « MAITRES DES LITTÉRATURES » A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN M. CM.XXX, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA MAISON AULARD ET C^ie^ A PARIS, LE TEXTE PAR FLOCH A MAYENNE.

PROUST

RECHERCHES SUR LA CRÉATION INTELLECTUELLE

par

PIERRE ABRAHAM

Oui.
Proust.
Pas Marcel.

ALBERTUS MAGNUS
LIBRARY

LES ÉDITIONS RIEDER, PARIS
7, place Saint-Sulpice, 7

TABLE

	Pages
LE CAHIER DU LECTEUR.	5
Chronologie des publications.	81
Quelques ouvrages sur Proust.	85
Table des planches.	89

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.
Copyright by Les Éditions Rieder, 1930.

D
43.91
968
Ya

LE CAHIER DU LECTEUR.

Un soir d'hiver. Vous êtes assis face à vos rayons à livres et vous regardez la file de ces dos pareils — ou presque. Attendez de leur avoir, ce jour-là plus que les autres, par le soutenu de votre attention et par l'économie de vos gestes rupteurs d'atmosphère, prouvé le respect et l'affection dans lesquels vous tenez ces compagnons de votre vie. Puis demandez-vous si les œuvres qui reposent là ne mènent pas des existences indépendantes de la vôtre, sans lien avec le volume qui les contient, distinctes de celles qui les ont créées.

Alors vous assisterez peut-être à un étrange spectacle. Evoquées par votre sollicitude inquiète, elles vont surgir l'une après l'autre et mimer devant vous leur attitude réelle, celle qui est la leur au tréfonds de l'histoire, quand nul parmi nous ne s'occupe d'elles.

Les unes touchent plus au règne minéral qu'au règne animal : leur formation est d'allure géologique; la sédimentation lente de la civilisation humaine les a fondées; la passion vigoureuse du génie humain les a dressées. Venues au fond des âges, elles s'élèvent, elles s'élèveront avec la même autorité, protégeant nos rivages fragiles contre la houle du temps. Chœur de Sophocle, chant du Dante, pensée de Gœthe, réplique de Molière, scholie de Spinoza, strophe de Vigny, rochers immuables auxquels vient s'accrocher notre angoisse de naufragés. Ce sont là combinaisons stables de mots construits pour durer, pareils à eux-mêmes, porteurs du même message pour l'homme d'hier et pour l'homme de demain, symboles de permanence à travers la durée, symboles

46810

de l'homme acharné à demeurer ce qu'il était, ce qu'il est, ce qu'il sera.

Sous les couvertures voisines, d'autres œuvres gisent que vous ne reconnaîtrez pas pour appartenir à la même espèce. Non sans quelque trouble, vous allez constater que celles-ci refusent d'exister sans votre consentement. Que dis-je? Sans votre participation. Pour s'éveiller, elles ont besoin de vous. Pour s'animer il leur faut votre souffle. Pour vivre il leur faut votre sang. Pour souffrir il leur faut votre chair. Montaigne, pour vous répondre, attendra que vous le questionniez. Shakespeare ne déchaînera son ballet aérien qu'avec sa troupe et devant son public. La prose de Rousseau demeurera flasque tant que l'orage de vos passions ne la gonflera pas de sa tempête. Combien d'autres encore...

Deux familles d'esprits? Peut-être. C'est un jeu auquel nous avons tous joué, auquel en éternels enfants nous jouerons longtemps, que de balancer Pascal par Descartes, Racine par Corneille, Rousseau par Voltaire, Romain Rolland par Rudyard Kipling et de chercher la double racine de cette double lignée chez Montaigne et Rabelais — plus haut — chez Pétrarque et Dante, chez Virgile et Horace, chez Euripide et Sophocle.

Amusement inoffensif. Gardons-nous toutefois de le pousser à fond et d'étiqueter les deux lignées avec des mots précis. Tout qualificatif pèserait trop lourd sur ce qui n'est et ne doit être qu'une sensation fuyante et brève.

Mais cette sensation, il est certain que nous la ressentons. Parmi ces livres, les uns existent en dehors de nous, et souvent malgré nous. Ce qui fait leur force, donc notre force. Les autres existent avec nous et parfois par nous seuls. Ce qui fait notre force, donc leur force.

Des uns et des autres nous ne saurions pas plus nous passer. Lorsque vers nos rayons nous tendons la main pour en faire surgir la voix et le visage d'un ami, sachons bien que notre geste n'est pas indifférent. Nous n'appellerons à nous ni les mêmes

hommes, ni les mêmes œuvres, selon que nous aurons soif de réconfort ou de souffrance, selon que nous serons disposés à recevoir ou résolus à nous donner.

Nous donner. Ces trois syllabes évoquent d'autres heures que les heures de lectures, d'autres domaines que celui du verbe. Il est une muse qui réclame de nous-mêmes plus encore que Calliope — et c'est Euterpe. La musique, telle que Monteverde la met en scène dans le prologue de l'*Orfeo*, exige

> « que le ruisseau cesse de murmurer
> et que la brise en son chemin s'arrête, »

et aussi

> « que nul sanglot ne réponde,
> que nulle plainte ne s'élève. »

Le passage se fait aisément de certaines œuvres à la musique. D'eux-mêmes nos yeux vont glisser des rayons à livres aux partitions musicales. D'eux-mêmes ils vont quitter le pays du verbe pour interroger le pays du son, et chercher ici les causes profondes de sensations éprouvées là.

Pendant longtemps j'ai jeté sur le rayon de mes Proust un regard désolé. Qu'y avait-il donc derrière ces couvertures blanches, que je ne pusse parvenir à réveiller? Qui, de ce sommeil léthargique, était responsable? L'œuvre qui dormait là, ou moi qui ne connaissais pas la formule propre à lui ouvrir les yeux? La Belle au Bois Dormant, ou le Prince qui avait oublié son Charme?

Au long d'une soirée d'hiver, précisément, comme je remettais une fois de plus dans sa logette creuse un volume du *Temps Perdu* en vain feuilleté, j'ai rencontré le rang de mes partitions d'orchestre et je me suis souvenu de mon ancien métier. Le plus

beau des métiers et la plus étrange des magies! Faire surgir hors d'un grimoire de signes niais, par la vertu d'une baguette, cet orage de sons qu'il contient et que nul n'y soupçonne, hormis celui qui les y a cachés et celui qui est chargé de les en délivrer...

Qu'est-ce qu'une partition, sinon un monceau de signes abstraits, sans plus de signification apparente qu'une inscription gravée en quelque langue perdue? Une inscription à laquelle le déchiffrement verbal ne suffit pas à conférer un sens. Lors même que nous avons appris à lire les notes, à connaître leur valeur, leur enchaînement et leur combinaison, nous restons inhabiles à en tirer leur signification véritable. Il ne suffit pas de savoir les lire pour assister brusquement à leur éclosion en rythmes et en timbres. De longs mois, de longues années, bien des auditions, bien des patientes études seront nécessaires pour qu'entre la vue et l'ouïe intérieure finisse par se nouer le réseau des réflexes. Comme s'il fallait qu'entre les nerfs optiques et les nerfs auditifs des centaines et des centaines de fibrilles aient le loisir de s'accrocher, de s'entremêler, de doubler et de tripler leurs jonctions. C'est seulement lorsque nous serons parvenus à établir au tréfonds de nous-mêmes le circuit de ces téléphonies secrètes que l'une des pages, lentement sonorisée, renaîtra enfin pour nous à une vie nouvelle.

L'appel à la musique n'était pas le fait du hasard. Pas plus que la musique, le livre que je croyais tenir entre les mains n'existe en soi. Pas plus qu'en ouvrant une partition au milieu de la symphonie nous n'allons trouver la Beauté assise à nous attendre, en ouvrant un volume de Proust nous n'allons trouver de formule immobile à laquelle accrocher notre admiration.

La partition de poche que nous rapportons chez nous n'est un livre qu'en trompe-l'œil. Pour nous faire accéder à la beauté qu'elle recèle, la symphonie prétend que nous entendions son histoire narrée depuis le début dans le silence respectueux d'une salle de concert.

Il n'en est pas autrement du *Temps Perdu.* Chacun des

volumes qui le composent n'est un livre qu'en trompe-l'œil. Nous aurons beau le feuilleter et le refeuilleter, il ne se livrera à nous que si nous nous sommes imposés une démarche de lecture imitée de la démarche auditive de l'amateur de musique. C'est là sans doute ce qui gêne tant de lecteurs de Proust, ce qui m'a gêné tant que je ne me suis pas rendu claire la traduction de cette gêne en langage musical.

Il semble que, pour aborder l'œuvre, il faille se trouver ou se mettre dans des conditions particulières de temps et de lieu, les mêmes que nous impose la symphonie. L'amateur le plus intrépide ne choisira pas sans réfléchir d'entendre une messe de Bach ou une symphonie de Tchaïkowsky. Cette nécessité de concordance entre l'atmosphère auditive et l'atmosphère intérieure, les moyens modernes d'entendre la musique sans quitter ses pantoufles l'ont accusée, loin de la faire disparaître. Et l'heureux possesseur d'un poste à sept lampes ou d'un phonographe perfectionné apprend par là-même, comme jamais il ne l'aurait soupçonné, l'art de couper le contact sonore quand son oreille proteste. Si la musique ne s'écoute que moyennant certaines précautions d'ordre mental, le livre ne saurait-il exiger du lecteur des préparatifs et une tonalité intérieure?

Si les pages denses de Proust m'apparaissaient à ce point dépourvues de résonance directe, n'était-ce pas faute d'avoir pris le temps de les sonoriser, elles aussi, comme des feuillets de partition?

C'est ce que je me suis résolu à essayer, avec la même patience têtue que pour apprendre à « lire » le son de l'orchestre. Le résultat de ma tentative, le journal de cette exploration dans le domaine des phrases mouvantes et des idées évanescentes, j'en extrais les notes qui suivent. Je ne sais si on y pourra trouver de conclusions qui soient pour tous indifféremment valables. En ces matières, chacun ne peut parler que pour soi, sans vouloir assumer la responsabilité du voisin. Mais ce que je souhaite, ce que je souhaitais à mesure que, de blanches, les pages de mon

cahier se noircissaient, c'est de n'être qu'un lecteur entre les lecteurs, c'est que mes pages pussent être remplacées demain par celles de tout autre lecteur, c'est que chacun pût reconnaître sien, soit pour en accepter, soit pour en réfuter les termes, ce *Cahier du Lecteur.*

Enfin, vis-à-vis de Proust, le temps n'est pas venu où l'on pourra esquisser une étude d'ensemble. L'œuvre d'art mène à travers le siècle une vie posthume qui par bien des points s'apparente à la vie posthume de son support charnel. Tout ce qui en elle est trop étroitement lié à l'époque se dissout peu à peu, laissant apparaître l'armature rigide qui seule lui permettra de durer. Cette armature, le temps se charge de la mettre à nu. Et nul ne peut usurper le rôle du temps pour cette besogne. C'est précisément pourquoi, sur une œuvre qui se rattache à une époque si voisine de celle-ci par tant de liens sensibles et douloureux, il ne convient pas de procéder à un dépeçage méthodique. L'œuvre centenaire, ossifiée et robuste, appelle et supporte joyeusement le grattoir de nos analyses et l'empilage de nos systèmes. L'œuvre contemporaine, ou presque, tressaillerait au toucher du scalpel critique et ne peut encore souffrir que le Commentaire.

*
* *

L'évocation musicale peut être menée jusqu'au détail dans le cas de Proust. *A la Recherche du Temps Perdu* a une préface : les deux volumes *Du Côté de chez Swann.* A leur tour ces deux volumes ont une préface : les huit premières pages de l'œuvre. Or, à la fin de ces pages sur le sommeil — ou plutôt sur l'insomnie — nous lisons ceci :

« *Le branle était donné à ma mémoire; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ail-*

leurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté (1). »

Et le passage est suivi, non seulement d'un alinéa, mais d'un blanc, chose rare.

Pour les avoir ainsi voulu détachées de la coulée des souvenirs qui suivent, pour les avoir isolées par le coup d'ongle net de cette blanche césure, nul doute, l'auteur annonce ici la tonalité générale de l'œuvre. Non pas un programme à proprement parler, mais plutôt une introduction, comme cette ligne lente, ponctuée de silences, qui précède les plus alertes symphonies. Ou, plus modestement — car les deux volumes de *Swann* presque en entier tiennent lieu de cette introduction — l'accord initial, l'immense soupir rêveur qui ouvre un poème musical.

Pensez à la longue et mystérieuse tenue de *la* qui ouvre la *Symphonie en ré mineur* de Schumann. Un tutti qui expire doucement jusqu'à n'être plus, sous les triolets narratifs des cordes à la tierce, que l'union murmurante des flûtes, des cors et des basses, soutenues par le lointain battement de la timbale.

On perçoit de même ici les timbres du sommeil, du rêve et du souvenir, étroitement unis sur leur tenue commune, mystérieusement scandés par la lointaine, régulière, inexorable pulsation du temps...

En vérité, ces quelques lignes rassemblent les leitmotivs de l'œuvre entière, à la façon des tables thématiques insérées en tête des *Nibelungen*. Car c'est bien l'insomnie, le rêve et le souvenir, alternés au rythme capricieux du temps, qui vont, de leurs combinaisons infiniment souples et variées, former la continuité du tissu mélodique.

L'insomnie. Proust a passé sa vie à lutter contre la maladie. Ou plutôt contre les maladies; il semble bien qu'il se soit agi de deux affections indépendantes. A l'âge de neuf ans, « en rentrant d'une promenade au Bois de Boulogne avec ses parents et

1. Toutes les citations de Proust sont en italiques.

des amis, il est pris d'une terrible crise de suffocation. Son père, le professeur Proust, épouvanté, craint qu'il ne puisse résister. C'est la première apparition de cet asthme, torture intermittente, qui ne le quittera plus. Le plein air, la campagne, l'odeur des arbres et le parfum des fleurs l'asphyxient. Sa respiration devient un supplice. » (1)

Sa vie durant, il en subira les crises douloureuses et répétées. Pied à pied, il devra céder du terrain devant le mal envahisseur. D'abord retrancher de sa vie les projets de voyage qu'il avait le plus ardemment formés. Dès la fin de *Swann* où il se met en scène très jeune, il rêve d'aller à Florence, à Parme, à Pise, à Venise... « *Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celles qui l'avaient précédée.* » Il rêve aussi ardemment de Balbec. « *Il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, — les beautés des paysages ou du grand art. Je n'étais curieux, je n'étais avide de connaître que ce que je croyais plus vrai que moi-même, ce qui avait pour moi le prix de me montrer un peu de la pensée d'un grand génie, ou de la force ou de la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes.* » Hélas. « *le docteur déclara qu'il fallait renoncer non seulement à me laisser partir maintenant à Florence et à Venise mais, même quand je serais entièrement rétabli, m'éviter d'ici au moins un an, tout projet de voyage et toute cause d'agitation.* »

Ces voyages, il finira par les faire plus tard, mais au prix de quelles précautions et de quels soins! Les séjours à Balbec et à Venise, il nous semble à la lecture qu'ils soient en vérité conquis furtivement, comme s'il y profitait d'une inattention de la

1. Extrait de *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*. On s'est volontairement borné à n'utiliser comme sources pour la biographie de Proust que les ouvrages publiés : en premier lieu le livre fondamental de M. Léon Pierre-Quint et, bien entendu, les écrits de Proust, — œuvres et correspondances mentionnées à la fin de ce volume.

maladie. Le fervent amoureux de la nature, l'amateur de fleurs et de parfums, le peintre des aubépines et des églantines de Combray, l'asthme va le repousser peu à peu, le forcer à se calfeutrer dans l'obscurité d'un appartement parisien. Boulevard Malesherbes, rue de Courcelles, rue Laurent-Pichat, boulevard Haussmann, rue Hamelin, tous ses gîtes momentanés ou permanents ne consisteront pour lui dès la trentaine qu'en une chambre à la fenêtre hermétiquement fermée, aux volets miclos, emplie des vapeurs de ses fumigations, où il finira par demeurer au lit, n'admettant auprès de lui que les plus intimes, torturé à l'idée qu'on pourrait le surprendre « *étant déshabillé avec (ses) sales tricots* ».

Quand il voudra revoir la campagne et ses fleurs au printemps, c'est derrière les glaces d'une voiture qu'il devra se faire conduire à elle. C'est ainsi qu'il ira, dans son cher Bois de Boulogne, évoquer les ombres de Swann et d'Odette.

Mais l'asthme n'est pas seul à influer sur sa vie. Dès sa petite enfance, une affection profonde et qui ne se manifeste guère que par les à-coups d'une sensibilité anormale, va régir ses rapports avec autrui. Affection sans doute plus psychologique que physiologique — mais qui pourrait affirmer l'indépendance des deux domaines?

Ceux qui l'ont connu, soit sur les bancs du lycée, comme M. Robert Dreyfus, soit « au bal » comme la princesse Bibesco, soit après qu'il eût publié ses premiers essais, comme la phalange d'écrivains qui ont participé à l'*Hommage* collectif de 1923, ceux qui l'ont vu et ceux avec qui il a correspondu, tous témoignent en termes différents de réactions personnelles à peu près identiques. Les longs silences, suivis d'une succession ininterrompue de missives confidentielles et précautionneuses, auxquelles une brouille inexplicable succédait de nouveau, — ceci pour la correspondance; les assauts que sans répit une inlassable curiosité livrait, sous des dehors à la fois charmants et mièvres, à des interlocuteurs surpris, puis intéressés, puis lassés, — ceci

pour la conversation; le snobisme passionné avec lequel il courait des salons mondains aux boudoirs du demi-monde, alternant avec des périodes de retraite et précédant quinze ans de réclusion volontaire, — ceci pour la vie parisienne; ses disparitions subitement interrompues par une réception somptueuse au Ritz; sa dilection des palaces cosmopolites et, dans ces palaces, de la conversation avec la domesticité; son indifférence pour tout ce qui fait la force massive et profonde d'une nation; sa tendresse aiguisée pour les fractions du peuple les plus avilies par le contact d'un luxe inaccessible, valetaille ou « midinettes »; ses largesses réservées aux quémandeurs les plus vils; — tout cela contribue à former de lui une représentation infiniment trouble et infiniment déplaisante.

Il peut sembler abusif de réunir sous la même rubrique tant d'aspects si divers, et de coiffer le tout d'un nom d'affection nerveuse. Ne s'agirait-il pas plutôt de traits différents du caractère de l'homme? Outre que dans une nature aussi complexe, aussi réticente et multiforme que celle-ci, il est dangereux de parler d'un caractère, à cause des variations incessantes qui le font mouvant et insaisissable, l'ensemble des témoignages dont les indications précédentes ne donnent qu'un faible aperçu fait ressortir dans tous ces aspects, si divers soient-ils, un même phénomène d'exclusivisme. C'est là que la diversité se groupe sous une qualification commune. Car c'est le caractère exclusif des manifestations publiques ou privées de Proust qui fait leur ressemblance, qui autorise leur groupement et qui oblige à leur affecter un même coefficient pathologique.

Chacun voit chez soi-même s'alterner les périodes de silence et les périodes de communication; chacun passe par des moments de curiosité et des moments de méditation; chacun éprouve la tentation mondaine et la tentation monastique; il est admissible que certains aient le goût du luxe et d'autres le goût de la sobriété; les potins d'office ou de couloirs peuvent parfois être pittoresques; la générosité subit des accès et s'exprime en des

partialités souvent injustes. Mais ces mouvements naturels s'accusent chez Proust sous la forme inusitée d'une suite d'excès, de maxima. Excès tous dirigés dans le même sens, maxima non compensés par des minima.

La notion d'excès, dira-t-on, ne se conçoit pas sans la notion de norme. Et la notion de l'homme normal engrène directement la question de moralité. Dire qu'il y a excès ne suffit pas si l'on ne définit pas par rapport à quoi il y a excès. Et l'étalon choisi — l'homme normal — détermine la zone de moralité d'où l'on ne s'écarte que moyennant des risques graves.

Un tel langage et de tels soucis ne sont pas de mise dans le cas de Proust. Non pas qu'il soit impossible à l'analyste patient de relever une à une et de nommer les différences qui l'écartent de l'homme normal. Mais ce travail est inutile, car les résultats n'en seraient pas valables pour Proust. Pas valables socialement. Proust — et c'est là une remarque pénible sur laquelle il faut, hélas, insister — opère sans risque. Né dans la bourgeoisie aisée, assez vite en possession d'une large fortune, les obstacles que les jeunes hommes ont quotidiennement à franchir se trouvent magiquement aplanis pour lui. Il peut sans arrière-pensée hésiter longuement dans le choix d'une carrière et finalement arracher à son père la concession de n'en suivre aucune. Il peut, sitôt échappé de rhétorique, se montrer — fièrement ou craintivement — au Bois en compagnie de « courtisanes » cotées. Il peut s'adonner sans péril pendant les quinze ans qui suivent à ses deux passions élégantes qui sont le Monde et l'esthétique. Il peut sans remords ne connaître de l'univers que cette mousse inconsistante qui forme la clientèle — et le personnel — des restaurants de luxe et des plages à la mode. Il peut y répandre sans lésiner des largesses destinées à lui ouvrir toutes les portes et toutes les consciences. Il peut, dans certaines de ses liaisons passagères, se satisfaire à loisir de ce qui se vend et s'achète. En aucune de ces circonstances le moindre frein — ne disons pas moral, mais naïvement pécuniaire — ne viendra lui rappeler que

tous et toutes ne sont pas à son unique disposition. En aucune de ces circonstances ses excès ne trouveront devant eux autre chose que complaisance et acquiescement. C'est là, si l'on veut bien y réfléchir, une terrible destinée.

Il est aisé de trouver, à travers les témoignages de ceux qui l'ont connu, la trace, aujourd'hui voilée par le temps et l'admiration, des sentiments que, jeune homme, il pouvait inspirer à ceux de ses camarades qui n'acceptaient pas pour eux-mêmes l'amoralité ingénue qui était la sienne. Nous avons tous rencontré — et pas seulement dans les lycées parisiens de la rive droite — de ces jeunes garçons dont les soucis étaient gouvernés par un snobisme mondain et surtout demi-mondain auquel la fortune servait de piédestal. Les mêmes garçons étaient ceux qui après la classe harcelaient nos professeurs de leurs questions, de leurs remarques et de leurs appels à l'approbation. La vie leur paraissait fade les jours où ils n'arrachaient pas de leur maître quelque bienveillant sourire à eux seuls destiné. Les mêmes toujours ne supposaient pas qu'ils pussent faire leur service militaire sans être personnellement recommandés à leur colonel, à leur commandant ou à leur capitaine. « Chouchous » pendant leurs classes, « pistonnés » au régiment, « coqueluche » des salons, ils font partie de cette espèce qui ne conçoit l'existence que parée pour eux de toutes les formes du privilège. Il n'est pas exagéré de dire que deux races vivent ici-bas côte-à-côte sans jamais se confondre et souvent sans se connaître, deux races perpétuellement recrutées à tous les échelons sociaux : ceux qui n'ont de cesse qu'ils n'accèdent et ne se maintiennent au rang des privilégiés; ceux qui s'efforcent, dans leurs contacts avec la société, de se passer du privilège, et d'obliger en eux l'humanité à primer la mondanité.

Du mondain et de l'humain, il est certain que Proust a incliné vers le premier terme. Choix qui n'influe que sur l'estime quand il s'agit d'un homme privé. Choix qui comporte de lourdes conséquences dès qu'il s'agit d'un homme public, et surtout, comme

c'est ici le cas, d'un artiste. C'est pourquoi ni charité ni admiration ni piété n'autorisent à passer le fait sous silence. On ne saurait alors situer ou comprendre cette impression pénible qu'on éprouve à la lecture du *Temps Perdu* et qui, dans le plan de l'intelligence, est si voisine de ce qui, dans le plan du corps, représente l'atrophie. Avec Proust comme guide, vous perdez l'usage d'une partie de vous-même; votre perspicacité, votre subtilité y gagnent; votre humanité s'y atrophie.

Cette atrophie singulière a — qu'ils l'avouent ou non — inquiété ses lecteurs et ses critiques. Pour échapper à une impression qu'en la période héroïque où il s'agit d'imposer au public un écrivain on a peut-être l'obligation de masquer, plusieurs d'entre eux se sont persuadés que l'auteur et les personnages du *Temps Perdu* devaient être tenus en dehors de la société quotidienne. L'expression typique qui revient sous leur plume est « à côté » ou « en marge ». Citons-en deux exemples empruntés à des critiques peu suspects d'afficher les mêmes sympathies sociales ou littéraires.

Dans *Salons et Journaux*, publié en 1917, c'est-à-dire quatre ans après *Swann*, M. Léon Daudet qui devait, au jury du prix Goncourt en 1919, soutenir et faire couronner les *Jeunes Filles en Fleurs*, met en scène un Proust de trente ans au café Weber. Il conclut : « Je le devine (divination quelque peu *a posteriori*) hanté par lui-même, parcouru de mille ruisselets venus de son ascendance et de sa prime jeunesse. S'il arrive à se guider, contenir, ordonner au point de vue littéraire, il écrira un beau matin, *en marge de la vie*, quelque chose d'étonnant. »

Dans *Tendances*, paru en 1928, M. Denis Saurat écrit à propos d'une phrase de Proust : « Il révèle à la fois son manque de volonté et son manque d'expérience. Cela est vrai pour des gens comme Proust, qui existent *en marge de la vie*, sans responsabilités. Dans la vie courante, cela est purement et simplement faux. »

Peut-être cette impression d'un homme et d'une œuvre « en marge » a-t-elle son origine dans les conditions de travail qu'im-

posent peu à peu à l'écrivain les malaises qui le harcèlent. Celui que M. Léon Pierre-Quint devait appeler « le Soleil de Minuit » ne vit et ne travaille guère qu'à la lueur des lampes, à l'heure où la ville endormie fait silence autour de lui. Pour renforcer ce silence — cette barrière contre le monde — il fait tapisser de liège les murs de sa chambre. Quand il habite l'hôtel de Balbec, il loue les quatre chambres contiguës à la sienne pour être sûr que ni les bruits de pas ni les bruits de voix ne traverseront les cloisons et n'arriveront jusqu'à lui. Ses longues heures de lit étant néfastes au sommeil, il a fréquemment recours au véronal pour venir à bout de l'insomnie.

Nous voici ramenés par cette intolérance nerveuse de Proust au même point que par son asthme. L'une et l'autre souffrances (l'une ayant peut-être entraîné l'autre) nous font converger vers cette chambre de malade, étouffée et étouffante, dans la pénombre de laquelle un cerveau humain s'agite, capte au travers des murs les frémissements de la Cité comme au travers des fenêtres les cris de la rue, et note, note, ardemment, sur les feuillets qui jonchent ses draps, les lentes ou brusques ondulations de la vie intérieure. Graphiques de fièvre, peut-être, de cette fièvre que dégage le froissement continu de la pensée quand sans cesse elle se roule et se déroule sur elle-même.

« Je me représente », m'écrit une lectrice de Proust, « la susceptibilité, l'hypersensibilité du caractère, devenant, dans l'œuvre, l'analyse psychologique plus profondément poussée qu'elle ne fut par quiconque. La vie mondaine retentissant à l'infini, répercutée par les quatre murs de liège, dans ce grand cerveau de malade, de cette vie mondaine qui, s'il eût été bien portant, l'eût sans doute laissé le brillant dilettante de ses débuts. »

M. Benjamin Crémieux note dans son *XX^e Siècle :* « les longues journées de solitude, les interminables nuits d'insomnie passées par Proust dans sa chambre de malade ont favorisé cette domestication de l'inconscient. Les assoupissements, les rêves,

les cauchemars, les brusques réveils où la vie de l'esprit et la vie ambiante fusionnent, influent l'une sur l'autre, mêlant le songe au réel, détruisant les limites du songe et du réel, ont fourni à Proust un champ d'étude et d'observations illimité. Ajoutez-y enfin, pendant des heures et des heures, le travail incessant de l'imagination sur les mobiles de ses propres actes, de ceux de ses proches, de ses amis, engendrant chez Proust ce « génie du soupçon » signalé par tous ses familiers. »

Combien d'autres témoignages dans le même sens, et de ceux qui l'ont le mieux connu! On se doute bien, d'ailleurs, que Proust tout le premier, avec cette lucide et impitoyable connaissance de soi qui le caractérise, revient maintes fois sur le sujet dans le *Temps Perdu.* Sans même parler des passages — des poèmes — consacrés au sommeil et au réveil, dont le début et la fin de *Swann* sont parmi les plus caractéristiques, on relève à plusieurs reprises des notations brèves de ce genre : « *Moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres.* » Ou encore : « *Pour un homme habitué à ne dormir qu'avec des drogues, une heure inattendue de sommeil naturel découvrira l'immensité matinale d'un paysage... En faisant varier l'heure, l'endroit où l'on s'endort, en provoquant le sommeil d'une manière artificielle, ou au contraire en revenant pour un jour au sommeil naturel — le plus étrange de tous pour quiconque a l'habitude de dormir avec des soporifiques — on arrive à obtenir des variétés de sommeil mille fois plus nombreuses que, jardinier, on n'obtiendrait de variétés d'œillets ou de roses.* »

Mais il faut remarquer chez cet homme dont, en matière d'analyse psychologique, l'impudeur est la loi reconnue, acceptée et souvent provoquée, combien en matière de souffrance physique il garde une sorte de pudeur jalouse et comme hautaine. On ne saurait trop souligner cette réserve constante. Et c'est peut-être là qu'il faut chercher la différence la plus marquée

entre le *Temps Perdu* et l'immense correspondance dont nous ne connaissons encore que des fragments épars. Car ses lettres à ses amis sont remplies d'excuses et de plaintes dont le but est peut-être qu'on le laisse travailler en paix, mais dont l'origine est toujours dans ses malaises. Suite de jérémiades entrecoupées de questions, de reproches, et — çà et là — de traits lumineux qui se rapportent à son travail. On est tenté de rapprocher la « facture » de ses lettres et la « facture » du *Temps Perdu*. L'analogie de démarche, de tracé, de délinéament — jusqu'à ces « repentirs » si caractéristiques du style proustien — conduisent à déceler, de l'œuvre à la correspondance, un va-et-vient continu, sans brisure, sans saute de ton, comme si l'écrivain et l'épistolier enchaînaient à la suite les phrases des lettres aux phrases du roman. L'identité est assez parlante pour qu'on voie d'abord dans le *Temps Perdu*, ce message adressé au lecteur inconnu, une suite naturelle aux messages que l'auteur adresse, de la même encre, à ses amis nommément désignés. On trouve à ce sujet sous la plume de M. Louis de Robert, une expression caractéristique : « M^me^ de Sévigné... écrit des lettres et s'abandonne à sa nature, à son élan, à sa verve. Proust agit de même. Il écrit une immense lettre à la postérité pour porter témoignage de ce qu'il a vu et senti... les lettres familières à ses amis sont souvent de la même verve que les meilleures pages de son œuvre, aussi fourmillantes d'aperçus, de réflexions, de suggestions, de clartés surprenantes et inattendues. »

Une immense lettre à la postérité. Oui. Mais ce qui, entre autres, distingue les feuillets du *Temps Perdu* des feuillets de missive, c'est que toute jérémiade en est absente. Les malaises n'y figurent qu'à l'état de matériaux de travail. Proust y accepte la souffrance physique, non pas avec la révolte du mondain gêné dans ses évolutions, non pas avec le renoncement du chrétien qui compte sur la revanche posthume, mais avec la froide lucidité du médecin d'âmes. Il en analyse les modalités à la façon d'un Trousseau analysant jour après jour

les progrès du cancer par la phlébite qu'il a été le premier à diagnostiquer sur autrui, qu'il observe sur lui-même et dont il voudrait que la science profitât.

Son asthme va se réduire pour l'écrivain au rôle de refrain dans ses rencontres avec le marquis de Cambremer. Chaque fois qu'ils s'aborderont, Cambremer s'informera des étouffements du narrateur et les comparera ingénument aux symptômes éprouvés par sa propre sœur. Cela dès *Sodome et Gomorrhe* et jusqu'au *Temps Retrouvé*. Proust transforme ici le fait douloureux en notation comique, d'autant plus comique qu'elle accuse le ridicule d'un personnage.

Quant à son affection nerveuse, elle va devenir le thème continu de ses patientes études. Non seulement il va profiter de son état pour découvrir dans les zônes de la pensée limitrophes du non-être un champ propre à d'infinis développements, mais il va provoquer l'apparition des symptômes. On l'a vu préoccupé de susciter le rêve et le réveil, de manier le sommeil et l'insomnie, bref de guider son organisme le long de ce fil de couteau qui sépare l'événement conscient de celui qui ne l'est point. Rares seront dans son œuvre les passages où il se laissera aller à déplorer sa débilité physique sans aussitôt en tirer prétexte pour des constatations nouvelles. « *Le mal seul fait remarquer et apprendre et permet de décomposer les mécanismes que sans cela on ne connaîtrait pas. Un homme qui chaque soir tombe comme une masse dans son lit et ne vit plus jusqu'au moment de s'éveiller et de se lever, cet homme-là songera-t-il jamais à faire, sinon de grandes découvertes, au moins de petites remarques sur le sommeil? A peine sait-il s'il dort. Un peu d'insomnie n'est pas inutile pour apprécier le sommeil, projeter quelque lumière dans cette nuit. Une mémoire sans défaillance n'est pas un très puissant excitateur à étudier les phénomènes de mémoire.* »

Sous la force même de l'analyse, la maladie émerge peu à peu de l'auteur pour venir gîter dans le personnage, — ce personnage entretiendrait-il avec l'auteur des liens aussi étroits

que le « narrateur » du *Temps Perdu*. Localisée dans le narrateur, elle finit par s'y solidifier à l'état de phénomène d'observation à la manière dont un goitre se démontre sur un malade d'hôpital. En fin de compte, la maladie, si elle continue ses ravages sur la personne physique de l'écrivain, recule pas à pas hors de sa pensée, laquelle bénéficie d'une immunité croissante. Bien loin que le travail patient de l'esprit sur la maladie conduise à l'obsession, il est mené dans des conditions de lucidité et d'âpreté telles qu'il finit par produire une désintégration intérieure. L'écrivain se sépare de son enveloppe douloureuse et, pour éprouver ou pour décrire, ne se sert plus d'elle,maisde son image retournée dans la glace du narrateur.

La désincarnation est délicate à déceler et à expliciter ici, du fait que Proust se prend lui-même pour personnage, qu'il se change lui-même en lui-même par simple transmutation de côtés. Elle ne s'en produit pas moins.

L'auteur écrivant ne souffre plus comme écrivain, mais comme personnage. Le malaise qui poigne Proust décrivant sa suffocation de Balbec au moment où il délace sa chaussure, ce n'est pas le malaise de Proust (malaise qui, s'il l'éprouvait à ce moment l'empêcherait évidemment d'écrire et même de dérouler ses associations d'idées), c'est le malaise du narrateur : ainsi les vomissements de Flaubert ne provenaient pas d'un empoisonnement de lui Flaubert, mais de l'arsenic que venait d'absorber M^me^ Bovary.

Les maladies deviennent des miroirs dans lesquels il convient de scruter la grimace qu'y fait le personnage surgi lorsque chacun s'y penche. Des miroirs qui en valent d'autres — qui valent l'ambition de Julien Sorel, l'avarice de Grandet, la crapule de Philippe Bridau ou la naïveté épique de l'*Idiot*. Des miroirs qui en valent d'autres — à la condition de les prendre bien réellement pour des miroirs, c'est-à-dire de prendre bien réellement les images qui y montent pour ces formes que la physique baptise du beau nom de virtuelles. Des miroirs où il faut se garder

de chercher l'homme de chair et d'os, mais seulement une apparence inversée de cet homme de chair et d'os. Et c'est précisément ce que Proust a obtenu. Se considérant soi-même comme un personnage, il a réussi à dominer, à intégrer dans l'œuvre ses affections nerveuses.

Mais il a été parlé, en termes fort précis, d'un troisième malaise, dont on ne cachait pas la gravité. Et celui-là, si comme les deux autres Proust l'a intégré, il n'est point parvenu à le dominer. Ce malaise, c'est l'argent. Bornons-nous ici à le diagnostiquer par de brefs extraits, et qui ne seront pas des plus caractéristiques.

L'un d'eux a trait à la *Prisonnière*, à cette Albertine que Proust héberge et qu'il comble de cadeaux. « *Les robes que je lui achetais, le yacht dont je lui avais parlé, les peignoirs de Fortuny, tout cela ayant dans cette obéissance d'Albertine, non pas sa compensation, mais son complément, m'apparaissait comme autant de privilèges que j'exerçais : car les devoirs et les charges d'un maître font partie de la domination et le définissent, le prouvent, tout autant que ses droits. Et ces droits qu'elle me reconnaissait donnaient précisément à mes charges leur véritable caractère : j'avais une femme à moi qui, au premier mot que je lui envoyais à l'improviste, me faisait téléphoner avec déférence qu'elle se laissait ramener, aussitôt. J'étais plus maître que je n'avais cru.*»

J'entends bien que Proust ajoute aussitôt : « *Plus maître, c'est-à-dire plus esclave...* » Mais ceci rentre déjà dans le domaine de l'analyse personnelle, dans cette confrontation intérieure à laquelle il se livre sans cesse, entre l'amour tel qu'il se le représente et l'amour tel qu'il le ressent. Le passage qui précède souligne une habitude de vénalité dont l'héroïne n'est pas seule responsable et qui gît bien réellement dans la mentalité de Proust. Un peu plus tard, à la suite d'un essai de rupture avec la *Prisonnière*, il écrit sur la couverture d'un manuscrit dont il lui fait présent : «*A ma petite Albertine, en souvenir d'un renouvellement de bail.* »

Rien de plus triste, tout au long du *Temps Perdu*, que le développement de cette conception marchande des rapports humains. Rien de plus triste que de retrouver en feuilletant la correspondance, l'application du même principe à ses amis vivants. M. Léon Pierre-Quint note à ce sujet qu'«il éprouvait une sorte de joie sadique à se considérer comme si misérable qu'il devait, beaucoup plus largement que personne, récompenser la moindre chose faite pour lui ». Tous ceux qui l'ont connu ont parlé de son inlassable générosité : il serait bien déloyal, et surtout bien faux, de vouloir tourner à charge contre Proust cette noblesse de sa nature. Mais devant la manière dont se manifeste cette générosité, nous sommes saisis d'une gêne. Comme si Proust éprouvait une impossibilité physique à demeurer dans la position du débiteur : de sa dette, il faut qu'il se débarrasse au plus vite, par les moyens les plus directs et les plus tangibles. Rien de plus naturel dès lors qu'il s'agit de reconnaître un service onéreux ou de se libérer d'une obligation matérielle. Une dette d'ordre moral ne se laisse pas éteindre par des procédés aussi élémentaires.

En amitié comme en amour, l'art le plus difficile en ce monde consiste peut-être à savoir demeurer débiteur. Et c'est la plus grande gloire du *Feu* qu'à travers un poète taré comme d'Annunzio surgisse avec magnificence le respect dû à l'amour et à celle qui l'incarne. Comme c'est peut-être la plus grande souillure de Musset de n'avoir pu sortir à son honneur des épisodes de Venise.

J'ouvre au hasard Spinoza : «L'amour et la haine envers une chose que nous imaginons qui est libre, doivent tous deux être plus grands, à motif égal, qu'envers une chose nécessaire ». L'amour ou l'amitié envers des êtres libres est ici, hélas, de même essence qu'envers les « choses nécessaires ». Proust les manie à parité de traitement. Il n'a de cesse que les choses libres deviennent serves. Et entre les « choses libres » et les « choses nécessaires », entre le spirituel et le matériel, finit par s'insti-

tuer, chez lui et dans son œuvre, un système de relations dont il complique les effets, mais dont la base fondamentale demeure le troc.

Bien avant même qu'il s'agisse d'Albertine, on retrouve chez Swann — cet autre négatif photographique du narrateur — des réflexions identiques à propos d'Odette. « *Récapitulant tous ces avantages : sa situation, — sa fortune, dont elle avait souvent trop besoin pour ne pas reculer devant une rupture... — et jusqu'à son intelligence enfin qu'il employait tout entière à combiner chaque jour une intrigue nouvelle qui rendît sa présence sinon agréable, du moins nécessaire à Odette. — il songea à ce qu'il serait devenu si tout cela lui avait manqué, il songea que s'il avait été comme tant d'autres, pauvre, humble, dénué, obligé d'accepter toute besogne.., il aurait pu être obligé de quitter Odette... et il se dit : On ne connaît pas son bonheur. On n'est jamais aussi malheureux qu'on croit.* »

Plus généralement : « *C'est la commodité d'un grand hôtel, d'une maison (de passe); c'est que, sans intermédiaire, sur la face jusque-là glacée d'un employé ou d'une femme, la vue d'un billet de cent francs, à plus forte raison de mille, même donné pour cette fois-là à un autre, amène un sourire et des offres. Au contraire dans la politique, dans les relations d'amant à maîtresse, il y a trop de choses placées entre l'argent et la docilité. Tant de choses que ceux-là mêmes chez qui l'argent éveille finalement le sourire sont souvent incapables de suivre le processus interne qui les relie, se croient, sont plus délicats.* »

Cette commodité, sa vie l'a trop souvent donnée à Proust. Et de la commodité le geste a insensiblement glissé à l'habitude. Troc une fois de plus. Troc toujours. Il aura beau, trois lignes plus bas, dire : « *Aussi rencontre-t-on dans la société polie peu de romanciers, de poètes, de tous ces êtres sublimes qui parlent justement de ce qu'il ne faut pas dire.* » Il aura beau tenter ainsi de se désolidariser de la « société polie ». Ses contacts trop prolongés, son acceptation de vingt ans et plus, sa docilité enthou-

siaste à l'escrime mondaine, tout cela laissera des marques dont son œuvre entière ne parviendra pas à débarrasser les recoins de ses circonvolutions cérébrales.

Car ce troc incessant du matériel au spirituel est la marque, la grande marque de la vie de salon. En vérité lorsque certains amis de Proust, après s'être naguère désolés de le voir négliger ses dons intellectuels pour s'adonner à la vie mondaine, s'excusent après coup de leur erreur et s'accusent de n'avoir pas compris qu'il y cherchait les matériaux de son œuvre, on ne peut s'empêcher de trouver le repentir bien peu nuancé. La question n'est pas si simple chez lui. Il dira d'ailleurs : « *Toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : une vocation.* » On s'imagine difficilement autre part que dans les romans bien romanesques ce raisonnement d'un homme de vingt ans : « Je vais pendant quinze ans hanter tous les lieux où j'ai chance d'étudier les mœurs de la haute société, puis me retirer et, dans un silence de quinze autres années, coucher par écrit ce que j'aurai observé. » Un tel individu serait un étrange mécanisme, bien peu apte aux fluctuations incessantes de l'observation, bien peu apte à vivre et à regarder vivre. Ce serait précisément le genre d'observateur que Proust met lui-même en scène dans la soirée de Mme de Sainte-Euverte, le « *romancier mondain qui venait d'installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse et (qui) répondit d'un air important et mystérieux, en roulant l'r : « J'observe.* »

Proust n'a pas fréquenté le monde *pour* l'observer. Ce serait folie de prétendre que Balzac était attiré par Mme de Castries parce qu'il voulait écrire la *Duchesse de Langeais;* ou plutôt ce serait une étrange pétition de principes. Proust a fréquenté le monde parce qu'il l'aimait. Puis, séparé de lui par la maladie et la claustration, il s'est alors rendu clair qu'une de ses raisons de vivre était de le remettre en scène.

Ceci même est encore beaucoup trop schématique, trop bru-

tal, et ne rend pas compte du perpétuel enrichissement réciproque entre le fait et le souvenir du fait, entre le sentiment et le souvenir du sentiment. Proust a vécu deux fois sa vie mondaine : la première en habit, fleur à la boutonnière, dans le Monde réel; la seconde en chemise de nuit, enveloppé de tricots, dans son lit de malade. Et ce n'est pas une formule. Il y a vraiment là deux vies successives, entières, distinctes, organisées, dont chacune est caractérisée par une démarche mentale qui lui est propre.

Les deux existences de Proust — l'existence d'enregistrement et l'existence de reproduction — partent chacune du fait extérieur et cheminent vers les profondeurs de la réflexion mentale. Chacune possède ses moyens de progression et son outillage. Pour la première, le moteur sera cet amour du Monde qu'il appelle souvent snobisme; l'outillage sera sa très particulière faculté d'observation.

Une faculté d'observation qui n'est pas seulement passive. Les choses s'impriment d'autant plus fortement en lui qu'il les transforme, à mesure, en réalités actives. Si la pensée conserve les traces de ce qu'elle a enregistré, combien le corps se souvient-il mieux encore des gestes qu'il a mimés ou des intonations qu'il a reproduites! Or Proust est un merveilleux imitateur. C'est un plaisir toujours nouveau que de lui voir reproduire les gestes et les intonations de tel homme du monde ou de telle maîtresse de maison.

Mme de Clermont-Tonnerre donne de ces imitations un échantillon d'autant plus savoureux que pour certains, le personnage de Charlus serait le « portrait vivant et irréfutable » du comte Robert de Montesquiou qu'Huysmans aurait déjà mis en scène dans le Des Esseintes de *A Rebours*. « Proust imitait Montesquiou à un tel point dans la voix et les manières, qu'il avait pris son rire et la façon qu'avait celui-ci de se cacher la bouche pour qu'on ne vît pas ses dents noires. Or Proust avait un joli sourire blanc. Puis il tapait du pied comme Montesquiou, ce qui

était très laid, car il était petit. » Une autre fois « il y avait des singeries. Proust imitait le rire de Montesquiou et admirait celui de Mme Greffulhe qui, pareil au carillon de Bruges, lance ses notes d'une façon inattendue dans l'espace. Il contrefaisait Mme Lemaire reconduisant ses invités. »

M. Jacques-Emile Blanche le montre à l'inauguration du Théâtre des Champs-Elysées « une pelisse de fourrure enveloppant — en juin — un spectre barbu... Dans l'entr'acte, il me joua une scène de jalousie, reproches, « mystères » à la Montesquiou — lequel nous observait d'une loge. Les mouvements de bras, les glapissement, les larmes de Marcel commencèrent à exciter l'attention de nos voisins : « Monsieur, disait-il comme jadis, devrai-je oublier? » Se reverrait-on, ne se reverrait-on pas, après je ne sais quel manquement à l'amitié, quelque commérage auquel il se référait avec mystère. Serait-il préférable de ne plus s'écrire? Nous pouffâmes de rire, trop comique étant sa charge du « Comte Robert »... Montesquiou s'était brouillé à différentes reprises avec Marcel dont les célèbres imitations l'exaspéraient comme irrespectueuses. »

L'imitation, chez Proust, est une des manifestations les plus saisissantes de son habileté à endosser la personnalité d'autrui. Mais d'un autrui réel. Aucun de ses amis ne nous a jusqu'ici parlé d'un Proust composant et mimant un personnage fictif, improvisant — serait-ce en pochade — un rôle imaginaire. Ce qu'il joue, ce que ses muscles et son larynx assimilent et reproduisent ce sont les gestes et la voix d'Un Tel, qu'il a vu et entendu. Indication précieuse, que nous retrouverons.

Il exerce même ses talents d'imitateur en dehors de la vie quotidienne et en fait des sortes d'exercices, de gammes littéraires. Mais il faut avouer qu'à la lecture, les *Pastiches* de Balzac, de Flaubert, de Henri de Régnier, de Goncourt, de Michelet, de Faguet, de Renan et de Saint-Simon, qui ont paru dans le *Figaro* entre février 1908 et mars 1909 et qui ont été réunis en volume en 1919, apparaissent comme de faibles échos des mo-

dèles et par contre comme de remarquables pastiches d'un style qui transparaît sous le masque et qui sera celui du *Temps Perdu*.

L'imitation chez Proust devient insensiblement la charge de son modèle; l'habitude de l'imitation devient très vite l'habitude de la caricature. De l'imitation à la caricature, il y a l'intervalle qui sépare le rire franc du rictus; la charge en se prolongeant, en s'accusant, fige souvent le rire en ricanement. L'écrivain s'est à plusieurs reprises, et très vivement, défendu d'avoir été « méchant ». « *Le vulgaire croit l'écrivain méchant, et il le croit à tort, car dans un ridicule l'artiste voit une belle généralité, il ne l'impute pas plus à grief à la personne observée, que le chirurgien ne la mésestimerait d'être affectée d'un trouble assez fréquent de la circulation : aussi se moque-t-il moins que personne des ridicules.* » Il semble que Proust donne ici — comme en d'autres passages — trop d'importance à l'auteur vivant et pas assez d'importance à l'œuvre. Il y a confusion entre l'homme qu'il est et l'auteur du *Temps Perdu*. Le lecteur n'a cure de savoir si, en écrivant, l'auteur est, ou non, « méchant » : ce qui lui importe c'est l'impression reçue, par lui lecteur, du personnage mis en scène dans l'œuvre. Or il est fréquent que cette impression soit celle d'un pantin grimaçant.

Il arrive alors à Proust cet accident commun à beaucoup d'interprètes — comédiens, mimes, — lorsqu'insuffisamment familiarisés avec les réactions du public ils forcent les traits comiques de leur personnage et, au lieu de faire rire, soulèvent une inquiétude qui peut aller jusqu'à l'horreur. Quiconque s'est mesuré, ne serait-ce qu'en les lisant à haute voix, aux rôles d'Harpagon ou d'Arnolphe, sait avec précision de quoi il s'agit. Les meilleurs clowns, dès les premiers tâtonnements de l'entrée en piste, sentent leur public du jour et, insensiblement, vont adapter leur jeu aux collégiens du jeudi, aux mondains du vendredi ou aux salles populaires du samedi. Coquelin, dans le *Malade Imaginaire*, ne donnait pas ses répliques de la même façon en soirée et en matinée et, devant une salle d'enfants,

prenait soin de lancer en coulisse ses invectives les plus véhémentes : cela bien moins par pudeur que pour ne pas crever l'impression comique par la terreur.

Proust, interminablement seul devant son papier blanc, ne subit pas cette « correction de réalité » que le contact avec le public impose. La solitude est une grande école pour la pensée — la plus grande peut-être. Prolongée outre mesure, elle peut agir dangereusement sur l'expression de cette pensée, surtout quand la pensée revêt pour s'exprimer l'aspect du personnage et quand l'œuvre endosse la parure du roman. Une chose est de parler pour soi, autre chose est de parler pour être entendu. Le problème de la transmission correcte est l'un des plus graves pour un écrivain : faire en sorte que le lecteur perçoive, en quantité et en qualité, exactement ce qu'au même moment l'auteur voit ou sent. En qualité, Proust atteint son but. En quantité, il le dépasse parfois. Ces retours, ces redites, ces appesantissements sur un mot, sur un tic, ont pour effet de pousser, paragraphe après paragraphe, son personnage de l'esquisse au portrait, du portrait à la satire, de la satire à la charge, de la charge à la bouffonnerie. Le personnage progresse lentement du pays des ombres au pays des vivants mais il ne s'en tient pas toujours là et il continue souvent sa route vers le pays des monstres.

Il n'en faut point douter : il y a des monstres dans le *Temps Perdu*. Non pas des monstres du point de vue de la moralité. Ce n'est pas là ce qui nous occupe. Mais des monstres de par le grossissement anormal de certains côtés de leur caractère comme de certains traits de leur mimique. L'auteur les tire, les pousse, les enfonce dans le sens de leur propre type de façon tellement accusée, tellement violente parfois, que le lecteur troublé se retire d'eux, cesse de participer étroitement à leurs avatars et, de collaborateur, se réduit au rôle d'un spectateur à la fois amusé et inquiet.

Monstres encore pour d'autres raisons. Et ces raisons-là, Proust nous les indique en maints passages très explicites :

« *Quand (le littérateur) écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc... Par de tels accents, par de tels jeux de physionomie, par de tels mouvements d'épaules, eussent-ils été vus dans sa plus lointaine enfance, la vie des autres est représentée en lui et quand plus tard il écrira, elle lui servira à recréer la réalité soit en composant un mouvement d'épaules commun à beaucoup, vrai comme s'il était gravé sur le cahier d'un anatomiste, mais gravé ici pour exprimer une vérité psychologique, soit en emmanchant sur ce mouvement d'épaules un mouvement de cou fait par un autre, chacun ayant donné son instant de pose.* »

Le personnage est accusé, non seulement dans une direction, mais dans plusieurs directions simultanées ou successives, parfois contradictoires. Cette addition, sur un être, de gestes disparates, est une caractéristique du personnage proustien, non moins que la succession, chez ce même personnage, de vies totalement dissemblables et parfois opposées. « *Mes personnages*, dit-il dans une lettre, *feront dans la seconde partie du roman exactement le contraire de ce à quoi on s'attendait d'après la première.* » Il y a là un *voulu*, un *concerté* qui peut surprendre si l'on n'en cherche pas les causes profondes. Proust prend plaisir à fabriquer un être avec des morceaux différents : morceaux de cerveau, morceaux de pensée, morceaux d'existence. Le personnage se façonne en cours de route par une suite de collages hétérogènes, il se cuisine par addition répétée d'ingrédients et d'épices.

Devant ces monstres physiologiques autant que psychologiques, on ne peut pas ne pas faire un retour mental vers les monstres allégoriques de la sculpture ou de la peinture. Les portails de cathédrale, les bronzes chinois, les estampes de

Breughel ou les tableaux de Mathias Grünewald abondent en créatures fantasmagoriques dont le corps gonflé se termine par une queue de poisson et s'adorne d'un museau de fouine, d'oreilles de chien, d'yeux de chèvre et d'ailes de chauve-souris. Comme les artisans, cousins des alchimistes chercheurs du Grand Secret, se plaisaient à combiner d'étranges mixtures d'espèces animales, Proust trouve une jouissance infinie à fabriquer un personnage composite par addition d'organes prélevés sur « soixante » types différents.

Ses personnages ne sont pas seuls dans ce cas. « *Comme les individualités (humaines ou non) seraient dans ce livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, serviraient à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode.., et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée.* »

Pour l'église de Combray « *ma mémoire m'a prêté comme modèles (a fait poser) beaucoup d'églises. Je ne saurais plus vous dire lesquelles. Je ne me rappelle même plus si le pavage vient de Saint-Pierre-sur-Dives ou de Lisieux. Certains vitraux sont certainement les uns d'Evreux, les autres de la Sainte-Chapelle et de Pont-Audemer* ». Proust ira, pour leur faire obtenir le rendement maximum, jusqu'à malaxer des événements aussi matériels, aussi industrialisés et qui défient autant le démarquage littéraire qu'un train de chemin de fer. Témoin ce fameux « train d'une heure vingt-deux » qui doit l'emmener vers Balbec, qui l'y emmène effectivement et dont il se souviendra plus tard. Ajoutons, entre parenthèses, que dans les deux tomes posthumes qui composent *Albertine Disparue*, ce train d'une heure vingt-deux devient le train d'une heure trente-cinq et le train d'une heure cinquante. Mais ce qui nous retient, c'est l'itinéraire de ce train extraordinaire : « *Il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avançait magni-*

fiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. » Plus tard il y ajoutera Saint-Lô.

Et qu'on ne croie pas ici à une distraction de rêveur, à une indifférence de poète plus soucieux du balancement de sa phrase que d'exactitude géographique. Proust agit en pleine conscience. Familiarisé, tout autant qu'avec la carte, avec les horaires de chemin de fer — témoin cette anecdote rapportée par M. Gallimard qui, s'étant émerveillé d'une page de Loti citée de mémoire par l'écrivain, s'entend répondre : « Lisez l'*Indicateur Chaix*, c'est bien mieux », et défiler aussitôt des « noms de pays » — il choisit les noms qu'il écrit avec le double souci de manier leur belle sonorité et d'égarer le lecteur. Ce n'est pas par hasard que le nom de Balbec est glissé au long de cet itinéraire quelque peu zigzaguant. Il s'agit de noyer Balbec sous la dénomination générique de « plage de l'Ouest » comme à d'autres endroits de noyer Combray parmi toutes les petites villes situées à cent kilomètres environ de la capitale. Et de même que le lecteur, peu à peu persuadé que Combray, ville demi-beauceronne, demi-percheronne, ne doit pas se trouver bien loin de Chartres, sursaute en apprenant tout-à-coup que Gilberte la quitte pour se rendre à Laon qui se trouve « à plusieurs lieues », il peine ici pour suivre du doigt sur la carte un trajet qui offense sa raison et choque ses habitudes de voyageur. De cet étonnement scandalisé, Proust, qui l'a ménagé et voulu, jouit par avance avec une pointe de malice.

Monstres humains, monstres végétaux, monstres architecturaux et monstres... ferroviaires, Proust les fabrique avec le même goût et le même soin que les artistes scrupuleux et passionnés du Moyen-Age. Comme eux il a ses licornes, ses chimères et ses poissons ailés. Comme eux, il n'utilise que le détail vrai. Ce détail, il l'emprunte à une espèce, à un embranchement, à une classe, à un ordre, à une famille zoologique connus et précis. En chacun de ces détails on peut vérifier la justesse du

commentaire, le fouillé de l'analyse, la minutie de l'observation. Puis rassemblant en un seul individu — homme ou chose — la centaine de ces détails vrais, il grossit les uns, amenuise les autres, conjugue sur le même être des éléments qui jurent de se trouver réunis et, à sa grande joie comme à notre plaisir durable, aboutit au monstre souhaité. Variations d'échelle, assemblage de disparates, telles sont les causes de ces hybridations si fréquentes dans le *Temps Perdu.*

Qui dit monstrueux ne dit pas horrible, loin de là. Certains hybrides sont des plus séduisants : le lecteur trouve chez Proust sa collection d'attirances de même qu'il y trouve sa collection de répugnances. Diderot, parlant peinture, dit : « La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira; c'est au goût à créer des monstres. » Dans la population du *Temps Perdu* il y a des sirènes comme il y a des dragons; le goût de Proust a sans doute multiplié les monstres avenants de préférence aux autres; mais que le résultat en puisse être plus agréable que déplaisant ou plus déplaisant qu'agréable, cela ne saurait modifier les enseignements que, sur le personnage proustien, nous fournissent les combinaisons diverses, préludes de sa naissance.

Ces enseignements, tels que nous venons de les recueillir, se laissent grossièrement résumer en quelques traits, eux-mêmes trop simplistes. Le plaisir de l'auteur à combiner des monstres, sa tendance à appuyer obstinément sur le côté caricatural du personnage, qu'il s'était auparavant inculqué à lui-même au moyen de l'imitation et de la charge, ne vont pas sans un certain sadisme. Le comique indéniable qui se dégage du personnage en arrive, par excès de déformation, à être outré. L'auteur est peu disposé, tant par sa nature que par les conditions de son travail, à doser son expression verbale aux limites exactes du crédit comique qu'il trouvera chez son lecteur; en les dépassant, il mue peu à peu le rire en ricanement, la comédie en sarcasme.

Dans ces combinaisons concertées où s'unissent tant d'éléments hétérogènes, intervient un sentiment assez particulier pour être soigneusement noté. Proust a, du coudoiement avec le public, une sorte d'horreur physique. J'entends bien que cette pudeur de l'écrivain vis-à-vis de son lecteur futur, cette angoisse à s'imaginer maniée par de rudes mains d'inconnus la matière impalpable de sa pensée, cette réserve devant le flot anonyme, sont choses fréquentes chez quiconque doit livrer de lui-même plus que le vernis superficiel et miroitant de l'intelligence. Mais ici, la réclusion maladive a véritablement, par l'abstinence prolongée de contacts publics, recréé une chasteté mentale qui prend ombrage du moindre effleurement. Les voies par lesquelles risquerait de se glisser une approche trop directe sont soigneusement barrées par l'auteur, qui choisit lui-même les accès ouverts au public et lui dénie le droit de se frayer les siens. Dans ce refus de situer les événements du roman, dans le souci d'égarer le lecteur sur les localisations géographiques ou chronologiques, il faut chercher, outre l'évidente volonté de généralisation et la mise en jeu de certains principes philosophiques, une trace de cette rétraction de sensitive. Proust, écrivain, est un farouche.

Il ne serait même pas étonnant que le sarcasme fût une manifestation de cette pudeur, à la façon dont certains timides, dans un salon, ne viennent à bout de leur rougeur qu'en la brutalisant par des expressions ou des mimiques exagérées. Mais, tout en réservant cette hypothèse, il est certain qu'il nous faudra chercher dans l'ensemble des phénomènes qui s'étagent chez Proust du sarcasme au monstre, une émanation représentative de sa nature profonde, une documentation infiniment précieuse sur ce qui dorénavant doit être le but de nos préoccupations : je veux dire sa démarche d'ouvrier.

*
* *

On se doute bien que si j'ai dû insister jusqu'ici sur certains caractères de l'auteur, comme du *Temps Perdu*, ce n'est par plaisir (triste plaisir!) ni pour moi ni sans doute pour le lecteur. A moins de se cantonner dans la zone du bavardage mondain, celle même dont Proust nous fait jauger l'inanité, on ne saurait commenter une œuvre avec le souci de la véracité sans descendre aux étiages des basses-eaux et risquer par là-même de troubler quelque peu la vase. Les excuses que je pourrais offrir ne seraient que très platoniques et n'enlèveraient pas à cette prospection, pour si pénible qu'elle fût, son caractère de nécessité. Encore les dimensions restreintes de ce cahier, jointes à diverses autres considérations, interdisent-elles de revêtir le scaphandre et de prendre pleinement le temps de s'aventurer sous l'eau glauque. Mais le niveau où nous sommes parvenus, suivant l'auteur du *Temps Perdu* avec la même fidélité craintive que — proportions gardées — Dante suivit Virgile au premier cercle de l'Enfer, va suffire à nos réflexions actuelles et va jouer le rôle de point le plus bas dans la courbe que nous avons dû suivre. Nous ne ferons sans doute plus guère que remonter graduellement de l'ombre à la lumière.

Et ceci est bien loin de figurer un plan concerté dans l'étude que nous traçons : je ne fais que la modeler très étroitement sur ce que je puis pressentir de la démarche même de la pensée chez l'artisan du *Temps Perdu*. L'ordonnance de ces lignes, ce n'est pas moi qui la guide, mais Proust; et si elle affecte cette allure descendante puis remontante, c'est qu'elle représente l'allure même de la pensée de Proust au moment où il se met à l'œuvre. Le seul mérite que je souhaite pour ces quelques pages, c'est de représenter aussi fidèlement que possible une heure de travail de l'écrivain — vue au ralenti.

Car il m'apparaît ici avec une évidence éblouissante que chez

Proust la loi de travail exige qu'à chaque moment il se sente toucher le fond d'un abîme dont seules sa pensée et sa plume, l'une guidant l'autre, et toutes deux précipitant désespérément leurs efforts, arriveront à le faire sortir.

Un des problèmes les plus directement angoissants pour le travailleur intellectuel, c'est le problème de la « mise en route » quotidienne. Quiconque fait appel, pour œuvrer, à ses propres réserves obscures, sait par expérience que les vérités intérieures d'une part et d'autre part les possibilités quasi matérielles de l'élocution, de l'explication, vivent en lui deux existences séparées. Il s'agit alors, devant son papier, de mâter leur double révolte et, les forçant à la docilité, de les amener à une conjonction momentanée.

La liste serait longue et instructive, des subterfuges que chacun emploie pour y parvenir. Un tempérament comme celui de Balzac n'arrive à la communion de ces deux mondes qu'en gonflant artificiellement une vie déjà bouillonnante à l'état normal : la tension physique et morale ne doit pas descendre au-dessous d'un chiffre qui serait pour tout autre que lui un maximum; il va falloir entretenir, dans l'organisme aussi bien qu'aux alentours, un état de hantise et d'obsession auquel collaboreront les excès de toutes sortes : excitants physiologiques comme le café, excitants mentaux comme les spéculations chimériques, les programmes ruisselants d'or ou l'amoncellement des projets de travail. La création de Balzac sera toujours poussée au point où elle lui apparaîtra à lui-même comme une gageure; une gageure que seule la prestigieuse résistance physique de l'athlète lui semblera pouvoir réussir. Balzac, dans le privé de ses préparatifs, accumule devant lui des obstacles de plus en plus élevés pour se ménager le désir et la gloire de les surmonter triomphalement.

Le tempérament de Proust, au contraire, va réclamer aux conditions extérieures de sa vie une ambiance déprimante; il va user des circonstances que la maladie et la réclusion lui offrent;

il va en forger d'autres, purement gratuites et souvent chimériques, mais qui tendront toutes à peser sur sa destinée pour l'alourdir d'une chape de découragement. Ces jérémiades dont nous avons parlé ne sont pas seulement, dans certaines de ses lettres, les confidences d'une réalité pénible; elles ne lui servent pas seulement à écarter des visites qui mangeraient un temps désormais consacré au travail; elles contribuent à créer et à entretenir autour de lui une atmosphère de contrainte et d'angoisse. Que les soucis de santé en forment la basse continue, cela est naturel et ne demeure, hélas! que trop véridique. Mais la vérité elle-même ne suffit pas. Il va inventer à l'usage de ses correspondants, et bien plus encore à son usage propre, des motifs de désespoir, les uns graves, les autres franchement puérils. Mésententes, reproches, brouilles avec ses plus fidèles amis, ceci pour les motifs graves. Parmi les motifs puérils, cette étonnante faculté périodique de se croire — et de se dire — ruiné par la chute de ses valeurs en Bourse.

Au moment du prix Goncourt, et comme on faisait état de sa fortune comme d'un obstacle éventuel à l'obtention du prix : « *je suis, non pas totalement, mais en grande partie ruiné!... Hélas, au nom du ciel, ne faites pas valoir cet argument... Tout ce que je pourrais faire* (*si je l'avais*), *ce serait... de ne pas toucher l'argent* ». Au même destinataire, sur le même sujet : « *Comme vous m'aviez objecté qu'on ne donnait généralement le prix qu'à un écrivain pauvre et que je vous avais répondu que j'étais ruiné, vous me répliquâtes que cela ne faisait rien à l'affaire, car j'étais, malgré tout, né d'une famille riche, que j'avais été pas mal dans le monde, que, même sans argent, je ferais figure de riche.* »

Encore pourrait-on supposer à ces déclarations un motif précis. Mais il n'y en a point à ce passage d'une lettre où, parlant de son éditeur Grasset il narre un fait caractéristique de ses imaginations malencontreuses : « *Je lui ai dit un jour, plutôt par gaieté* (*quoique ce fût vrai et embêtant*), *dans le post-scriptum d'une lettre, que je venais d'être ruiné. Le même jour* (*et très gen-*

timent, je dois dire) Grasset eut à me téléphoner. Je ne comprenais rien à son ton apitoyé, à ses circonlocutions et, craignant qu'il eût un ennui, je finis par lui demander ce qu'il avait. Il me répondit, toujours dans le téléphone (et je trouve cela charmant, et j'en garde de la sympathie pour lui quoiqu'il m'imagine, je crois, prévenu contre lui) : « il y a... ce que vous m'avez écrit. » Je ne me rappelais plus ce que je lui avais écrit. Enfin l'ayant forcé à préciser, je compris que ses doléances s'appliquaient à mes peines d'argent. Je le remerciai avec effusion de s'y intéresser, le suppliai de ne pas s'en alarmer plus que je ne faisais; je n'osais pas ajouter : et de ne pas les aggraver en surveillant insuffisamment la vente. »

Quelle que soit la vérité partielle ou totale, la fiction totale ou partielle des faits mis en avant, tous ces efforts, masqués ou regrettés par une pudeur hésitante, n'ont point d'autre but que de l'entretenir lui-même dans une impression de misère et de précarité. De même que le sujet et les péripéties d'une tragédie ou d'une comédie peuvent être empruntés à la réalité, mais du fait de leur emploi dans une action théâtrale subissent une dramatisation dont l'auteur est responsable, de même la matière des réflexions épistolaires de Proust peut rencontrer la vérité par occasion, mais sera toujours dramatisée et mise en scène par lui. Pourquoi cet immense drame? Sur quel public est-il destiné à agir? Sur autrui, bien entendu, — mais surtout sur lui-même. Le public de choix pour ce drame aux tours et détours infinis, c'est lui. Les spectateurs sensibles qui vont tirer leur mouchoir au quatrième acte, c'est lui. Les midinettes atterrées devant l'injustice du sort, c'est lui. La salle qui pleure aux tristes avatars du héros, c'est lui.

Et qu'on ne dise point qu'en stigmatisant ainsi la perpétuelle construction douloureuse de Proust je le rabaisse dans mon esprit comme dans l'esprit du lecteur : j'ai pleine conscience au contraire de hausser à son plan noble — à son plan ouvrier — une gigantesque lamentation que, si nous nous en tenions à la

lettre, nous ne pourrions faire autrement que de mésestimer. Le rabaisser, étaler ses faiblesses sans pudeur et sans contrepartie, est le fait de ceux qui s'arrêtent définitivement à cette lamentation incessante, qui en tirent prétexte pour s'apitoyer — compatissants, hypocrites ou simplement bornés — sur le « pauvre Marcel », qui, ne voyant pas autre chose que le gémissement, se complaisent à en détailler les modulations. Le manque de stoïcisme est une tare chez tout être, serait-il parvenu aux portes du tombeau. Le manque de stoïcisme est ici trop criant pour être supporté sans impatience et sans mépris, si l'on se refuse à y trouver une loi organique de l'écrivain, une préparation nécessaire au travail.

C'est bien à une loi de l'organisme que nous avons affaire chez Proust. Certains religieux, dit-on, ne parviennent à l'état mystique souhaité pour la prière qu'à force de macérations. Le personnage d'un conte de Kipling place un éperon sous ses reins quand il se couche pour s'empêcher de glisser au cauchemar. Notre cloîtré volontaire a, lui aussi, son arsenal de cilices et de disciplines. Ce faux paresseux travaille à coups d'éperons.

Misère de la maladie, terreur de la ruine, navrance de la solitude, pour lui c'est l'éperon d'argent. Quand la crise est là, bien réelle, il la hait pour la souffrance qu'elle apporte, mais il la bénit pour le rappel opportun qu'elle lui fournit. Quand elle est absente, il l'évoque par ses lettres et par ses plaintes. Vraie il la subit, fausse il l'appelle et s'en sert.

Quant au Temps, c'est l'éperon d'or...

« *Un homme qui, depuis son enfance, vise une même idée, auquel sa paresse même et jusqu'à son état de santé, en lui faisant remettre sans cesse les réalisations, annule chaque soir le jour écoulé et perdu, si bien que la maladie qui hâte le vieillissement de son corps retarde celui de son esprit, est plus surpris et plus bouleversé de voir qu'il n'a cessé de vivre dans le Temps, que celui qui vit peu en soi-même, se règle sur le calendrier, et ne découvre pas d'un seul coup le total des années dont il a poursuivi quotidienne-*

ment l'addition. Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse : je découvrais cette action destructrice du Temps, au moment même où je voulais entreprendre de rendre claire, d'intellectualiser dans une œuvre d'art des réalités extra-temporelles...

« Cette idée de Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans de brefs éclairs..., et qui m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre. Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je; quel labeur devant lui...

« Oui, à cette œuvre, cette idée du temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps, cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de moi... mais était-il temps encore? L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui longe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre et sur laquelle le jour ne se relèvera plus! »

Le Temps, éperon d'or. Il en concentre les angoisses dans cette soirée chez la Princesse de Guermantes qui termine le *Temps Retrouvé*, mais c'est à la façon dont il concentre toutes les plages en Balbec, toutes les jeunes filles en Gilberte, tous ses amours en Albertine, toutes ses églises en celle de Combray. Ce n'est qu'un artifice de présentation, une fiction romanesque. Depuis qu'il a dépassé la trentaine, l'aiguillon ne cesse de le harceler. Chaque journée qui passe appointit l'aiguillon à neuf, chaque pensée qui passe en creuse la blessure. Blessure précieuse, soigneusement entretenue au flanc de l'ouvrier; car c'est elle qui le ramène à l'idée de destruction, à la réaction contre la des-

truction, à l'œuvre qui, seule, sauve l'ouvrier de la destruction. Le *Memento mori* du Moyen-Age fournit à Gœthe son *Memento vivere.*

Je ne sais s'il ne faut pas voir en toute œuvre de quelque envolée une réaction contre un penchant intérieur à la destruction. Je ne sais si l'œuvre n'est pas d'autant plus grande que le penchant fatal est plus vif. Et peut-être le devoir du commentateur consiste-t-il à prendre, au nom du lecteur, le temps d'écouter l'œuvre assez longuement pour y découvrir le penchant secret contre quoi elle lutte, l'action dont elle est la réaction. Car le penchant est le nôtre, la lutte est notre lutte. Le moment, sans doute, où l'auteur de cette œuvre nous donne la plus profonde et la plus durable leçon qu'un homme puisse recevoir d'un homme, ce n'est pas lorsque arrivé à se maîtriser il répand sur nous le flot d'une sensibilité et d'une intelligence pareillement libérées, c'est lorsque encore soumis à l'étreinte d'une angoisse qui est de même grandeur, sinon de même espèce, pour tout être vivant, il se défend contre elle au nom de ses contemporains, au nom de sa descendance — en notre nom. Témoignage de la lutte qu'en notre nom un homme, une fois de plus, sur un point nouveau du monde, aura menée contre les forces de destruction. Vue sous cet éclairage, l'œuvre redevient alors ce qu'elle doit être en vérité : le journal de route du combattant, d'un des millions de combattants engagés dans l'éternel combat.

* * *

Chez Proust autant et plus que chez quiconque, l'œuvre est réaction. Autant et plus que chez quiconque il importe de saisir et de mettre au jour, chez lui, les actions qui ont déterminé la réaction. La pleine valeur de la réaction ne peut se mesurer qu'à l'aune de l'action.

Les actions qui ont eu ce privilège de talonner l'homme jusqu'à l'amener à cet état, si contraire à son dilettantisme natif,

de rude ouvrier des lettres, nous les avons rencontrées. Elles se laissent à la rigueur rassembler sous deux rubriques. L'une groupe les angoisses provoquées par la fuite des heures vides. L'autre groupe les atteintes renouvelées qu'infligent à une sensibilité extrême les malaises physiques et les contacts avec autrui. Peut-être est-on autorisé, pour cet esprit tout chargé de réflexions bergsonniennes, à citer les noms abstraits qui les stigmatisent. L'un des groupes, alors, s'appellera le Temps, et l'autre l'Espace, si l'on inclut dans ce terme aussi bien l'espace intérieur du corps souffrant que l'espace ambiant de sa chambre close et que l'espace plus vaste de la société mondaine au sein de laquelle il se déplace en y croisant les visages et les âmes.

L'Espace et le Temps, actionnant sans trêve l'inquiétude de Proust, vont provoquer en lui les réactions personnelles qui à leur tour serviront d'outils à l'écrivain du *Temps Perdu*.

Contre les contacts mondains, après cette « gentillesse » adolescente, tardivement conservée, vont d'autant plus crûment éclore les imitations, les charges, et les sarcasmes.

Contre la souffrance physique, pas de meilleur remède que l'analyse de cette souffrance.

Contre le Temps — la mémoire.

De telle sorte qu'en conjuguant directement ces éléments nous en retrouvons bien la synthèse sous forme de ces *Mémoires d'une Société*, tels que Proust pouvait et devait les tracer.

Ceci n'est ni un jeu d'esprit ni un jeu de mots. Entre la mémoire et les Mémoires il y a plus qu'un trait d'union linguistique. Et ce qui doit surprendre, ce n'est pas que l'œuvre de Proust consiste en ces *Mémoires d'une Société*, mais bien que ces *Mémoires* affectent la forme du roman. Car nulle part jusqu'ici nous n'avons rencontré une trace de ces mouvements intérieurs si particuliers, que nous avons tenté de décrire ailleurs, et qui caractérisent le romancier.

Au sujet du roman, Proust forme et émet des jugements qui sont loin de rendre compte de la naissance impérieuse, en plein

tissu vasculaire, du personnage et du récit chez un créateur d'êtres. Ainsi nous lisons : « *L'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif... La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler.* » Une telle transposition logique du phénomène créateur risque d'en fausser le sens. Proust, pour employer un terme qu'il affectionne et qui revient souvent sous sa plume, « intellectualise » ici un mouvement beaucoup trop étroitement noué aux fonctions vitales du romancier pour souffrir une explication aussi vite ramenée au lucide.

Cette démarche, toute intellectuelle et sereine, toute de choix et de convenance, d' « ingéniosité » et de « trouvaille », elle s'appliquerait peut-être à ces romanciers mondains dont par ailleurs il fait si allègrement justice. Elle ne saurait s'appliquer à ceux que nous appelons romanciers et dont le rôle social est aussi impératif, aussi peu dépendant de leurs balancements intellectuels, que celui du chasseur d'aurochs ou du patriarche procréateur. Et si l'on m'objecte toute cette lignée de charmants romans qui, de Lucien en passant par Mlle de Scudéry et Marivaux, ne s'épanouira qu'au XIXe siècle, je répondrai que lorsqu'on parle tragédie, on n'entend ni Pradon, ni Ponsard, ni Casimir Delavigne, ni même Voltaire, mais Corneille, mais Racine.

Il y a plus d'une forme au roman? Le fait de pouvoir citer ensemble Balzac et Stendhal, Tolstoï et Dickens, en prouverait à lui seul la multiformité. Mais aucun de ces noms — mise à part certaine atmosphère tolstoïenne éparse dans l'œuvre — ne fournit le moindre éclaircissement à la forme romanesque de Proust. Or il apparaît comme vain dans tous les ordres de la pensée de s'épuiser à chercher des références dès lors que ces références ne doivent pas être de première grandeur. Il n'est de

point d'appui qu'inébranlable. Le plus beau vêtement accroché à une patère en tombera si la patère n'est pas solide. Je ne puis ni ne veux usurper la place du critique qui, dans soixante-dix ans, écrivant l'histoire littéraire du XX^e^ siècle, situera le roman proustien à sa place de chaînon utile dans le développement technique de la forme romanesque. Dire comme j'ai été tenté plus d'une fois de le faire que le *Temps Perdu* est un roman qui s'apparente à l'*Astrée* ou à *Clélie*, c'est peut-être ingénieux, mais c'est précipiter à terre à la fois *Clélie*, l'*Astrée* et le *Temps Perdu*. Dans le travail que l'on poursuit ici, et que d'aucuns pourront trouver rudement mené, la seule passion qui règne est d'écarter l'ingénieux pour, aussi vite que les mots le permettent, atteindre au vrai. Ce qui doit compter seul, c'est de parvenir à isoler cette partie éternelle de lui-même qui de Proust a glissé lentement dans son œuvre, qui s'y est solidifiée et qui à son tour a rendu l'œuvre durable. Si ce n'est pas dans la forme romanesque qu'il la faut chercher, il n'en faut pas moins poser cette question : pourquoi Proust, n'étant pas romancier, a-t-il donné à ces *Mémoires* la forme du roman?

Question puérile, diront plusieurs; les réponses s'imposent. Proust ne pouvait songer à décrire sous leur nom réel — sous leurs noms réels — ses héros composites les plus intimement scrutés. La forme romanesque autorise d'autre part plus de liberté dans le choix des situations caractéristiques. Enfin Proust, anxieux de faire « passer » au lecteur dans les conditions les plus sûres l'important bagage d'observations et de réflexions qu'il avait lentement amassé et qu'il jugeait désormais de son devoir de transmettre, devait choisir la forme d'exposition qui, dans l'état actuel des mœurs et de ce qu'on pourrait nommer la civilisation intellectuelle, apparaissait comme le véhicule le plus rapide en même temps que le plus sûr.

Réponses évidentes en effet. Elles sont en quelque sorte moulées sur la conception du roman telle que Proust l'exprime à plusieurs reprises, et dont nous avons plus haut donné un

échantillon. Mais leur exactitude demeure, elle aussi, trop « intellectualisée ». Elles restent dans le domaine de l' « ingénieux » et de la « trouvaille ». Ne nous abusons pas : Proust, parlant du roman, plaide *pro domo;* mais pour une *domus* ramenée entièrement au conscient et soumise au choix de la raison. Remplacer tout ou partie du personnage réel par une quantité égale d'un personnage imaginaire, cela séduit l'intelligence de l'écrivain au point peut-être où il le faut pour qu'il prenne goût à certaines nécessités lassantes du travail quotidien; cela ne suffit pas à décrire les remous profonds qui, dans un être, déterminent une forme d'activité de préférence à une autre.

L'œuvre de Proust est réaction. L'écrivain n'a pas seulement besoin d'éprouver cette réaction au moment où se forme en lui le principe directeur de son travail. Chaque détour de son esprit, chaque ralentissement de sa plume, chaque lâcheté de sa pensée, exigent d'être fouettés par le sursaut que produit le choc de la constatation outrageante. Pour le talonner jusque dans les réduits secrets où risqueraient de s'amollir ses plus fermes promesses de travail, le Temps et l'Espace, ne restant pas notions abstraites, se subdivisent, se monnayent, se personnalisent en autant d'individus fouaillants qu'il va, eux, devoir heurter à chaque page. Cette monnaie du Temps et de l'Espace, ce seront des faits et des êtres que la loi du travail proustien force à devenir corrosifs. Bien trop corrosifs pour pouvoir s'adapter à des événements réels ou à des individus de chair et d'os. D'aucuns ont pu s'étonner, voire déplorer certain acharnement de Proust à dégrader ses héros de prédilection. C'est qu'ils conservent une disponibilité leur permettant d'être chargés, tantôt plus, tantôt moins, au rythme exigé par la pensée, d'un certain potentiel répulsif, destiné à précipiter l'écrivain sur son papier. Cette disponibilité, cette vacance partielle ne peuvent être les attributs de la réalité; l'imaginaire seul est à même d'en fournir le substrat.

Mais un imaginaire tempéré par l'observation directe, mitigé

par des attributs réels, tout chargé du butin de la clairvoyance et qui ne peut se confondre avec le personnage romanesque. Il est remarquable de devoir noter que si l'individu réel ne présente pas la disponibilité souhaitable ici, le personnage romanesque l'admet encore bien moins. Il surgit aux yeux de son créateur comme un tout fermé, organiquement complet, qui repousse vigoureusement toute intrusion postérieure de la conscience. Mobile, ondoyant, divers, cela va sans dire. Mais mobile selon sa courbe à lui. Ondoyant selon des lois de mouvement, divers selon des lois de périodicité, qui n'ont aucun lien ultérieur avec les besoins directs de l'écrivain. Le personnage romanesque une fois campé refuse de servir les désirs ouvriers de l'auteur. De sorte qu'entre l'individu réel et le personnage romanesque, entre ces deux impératifs également indisponibles, également inaptes à subir de l'extérieur les nécessaires variations de charge, va devoir s'insérer un compromis nouveau, un combiné étrange d'imaginaire et de réel qui jusqu'ici ne peut porter qu'un seul nom : le personnage proustien. Sise à mi-chemin entre le roman et les mémoires, la population proustienne participe de l'un et des autres. Oscillant dans l'hiatus étroit entre le réel et l'inventé, elle trouvera dans cette oscillation même les caractères de liberté propres à satisfaire aux exigences de l'artisan qui la manie.

Entendons-nous bien : lorsque nous disons que le personnage proustien doit rester, d'une manière ou de l'autre, disponible pour l'auteur, lorsque précédemment nous avons relevé chez lui des traces de fabrication progressive ou de collages hétérogènes, il serait inexact — je veux dire infidèle envers l'auteur comme envers son œuvre — de situer d'emblée toute cette analyse dans la conscience raisonnante et d'y voir le résultat d'un plan ou d'une succession de plans mûrement élaborés que l'acte d'écrire suffirait à traduire en roman. Ceci serait trahir Proust. Si lucides que nous nous représentions ses propres réflexions sur les conditions du travail d'écrivain, elles n'en sont que la représentation

consciente. Avec une loyauté dont il y a peu d'exemples, Proust a tenu à nous fournir à la fois, et l'œuvre, et les cheminements qui l'y ont conduit. Pour décrire ces cheminements souterrains, il lui a bien fallu user du truchement d'un vocabulaire totalement modelé sur les apparences visibles. A notre tour pour le suivre dans sa démarche nous sommes obligés de ramener au plan de l'explication claire des phénomènes dont l'essence même est de rester enfouis dans une demi-obscurité. Ce serait une grave erreur si, une fois obtenue — ou simplement tentée — l'explication, nous ne la replongions pas aussitôt dans son milieu, qui est celui d'un organisme humain en perpétuelle évolution. L'analyse critique prend trop facilement l'allure d'une dissection d'idées mortes alors qu'elle ne doit être que le reflet d'une physiologie vivante et mouvante. En d'autres termes n'oublions pas que Proust, parlant de ses personnages, prononce un mot de romancier quand il dit : « *Je ne fais pas ce que je veux.* »

Le personnage proustien n'est pas entièrement soumis à la volonté de l'auteur. Il existe une réversibilité d'influence telle que l'auteur demeure à son tour, vis-à-vis du personnage, dans une dépendance partielle. Et l'on conçoit sans peine qu'il en doive être ainsi. La population créée par un écrivain acquiert peu à peu des droits propres dont il lui faut tenir compte. Bien plus, la forme choisie pour une œuvre réagit à la longue sur l'auteur de cette œuvre. « Pour croire, faites comme ceux qui croient » est un précepte qui s'applique à bien des activités humaines. Il n'est pas surprenant qu'un travail poursuivi pendant quinze années façonne en partie les réflexes mentaux de qui s'y adonne. Aussi n'est-il point paradoxal de conclure : Proust, annaliste, a écrit le *Temps Perdu*, roman; le *Temps Perdu* à son tour a créé en Proust un romancier.

Non seulement, à l'instar de ses personnages oscillant entre le réel et le fictif, Proust balance lentement entre le point de vue du mémorialiste et celui du romancier, mais aux moments où il se pense dans « l'état de romancier », ses notions subissent une

très curieuse évolution. A mesure que se gonflent les cahiers du *Temps Perdu*, la question se pose à l'auteur, plus vive encore qu'elle ne se posera au lecteur, de les situer, aussi vaguement que ce puisse être, au sein de l'histoire littéraire. La profonde, la merveilleuse culture de Proust, à elle seule, lui communiquerait cette inquiétude de savoir, ou plutôt de sentir, non point de quelles œuvres du passé il procède (ceci n'a aucun sens pour un écrivain) mais avec lesquelles la sienne entretient sourdement les liens les plus étroits. Quelque solitaire que soit un tel effort, celui qui le dirige — ou le subit — n'est pas sans songer aux parentés intellectuelles, à la place de son œuvre dans cette grande famille spirituelle dont elle devient un membre. A ce point de vue les ères de Proust sont évocatrices.

Il est probable que l'image d'Anatole France a beaucoup compté pour Proust à ses débuts. France avait, dès 1890, sur les instances de Mme Arman de Caillavet chez qui ils se rencontraient, préfacé *Les Plaisirs et les Jours*. Quand, en 1913, Proust, écrit à M. René Blum pour lui demander de s'entremettre auprès de Grasset pour l'édition, à compte d'auteur, de *Swann*, quand il lui parle de son « *important ouvrage (disons roman, car c'est une espèce de roman)* » qui doit comprendre « *deux volumes de 650 pages environ chacun* » il ajoute qu'il mettra peut-être « *en haut de la couverture un titre général comme par exemple France a fait pour* Histoire Contemporaine ». Innombrables sont les lecteurs qui dans le Bergotte des premiers volumes, ou plutôt dans les œuvres de Bergotte telles que Proust les décrit, veulent trouver un reflet d'Anatole France ou un mélange d'Anatole France et de Bergson. On relève facilement dans le style du *Temps Perdu* bien des passages dont la parenté avec le style de France est évidente. Même souci de finir un paragraphe en beauté avec, çà et là, une pointe de préciosité qui, comme chez France, fait songer au concetto. Même souci de mêler dans les épithètes le sévère et le narquois. Témoin, dans la salle à manger de Balbec, ces invectives qui « *réunissaient contre nous les touristes mépri-*

sants, dépeignés et furieux ». Témoin la jeune laitière en chandail rouge dont le geste lui plait « *par sa rapidité familière, son apparence moelleuse et sa couleur écarlate* ». On se rappelle ce passage où, sous la plume de M. J.-J. Brousson, Anatole France s'exprime ainsi : « Je prends le verbe le plus simple, le plus enfantin, celui qui indique le mieux le mouvement. Mais je soigne mes adjectifs. A quoi bon les multiplier pour dire la même chose? Si vous les prodiguez, contrariez-les. Vous surprendrez ainsi votre lecteur. N'écrivez pas : Des prélats magnifiques et pieux allèrent en procession... Mais : Des prélats obèses et pieux allèrent en procession... » Toute une époque! Tout un salon! Proust en conserve la trace. Mais rien dans tout cela ne pénètre au sein des préoccupations réelles d'un écrivain qui pense son œuvre.

Il en va tout autrement quant à Balzac. On a bien souvent comparé le *Temps Perdu* à la *Comédie Humaine*. Peinture de la société mondaine au début et à la fin du XIX^e^ siècle, analyse de ses mœurs comme de ses vices, mise en scène de ses soirées comme de ses raouts, tout a été dit sur le sujet. En tête du *Répertoire des Personnages* de Proust, un peu hâtivement publié par M. Charles Daudet, les forces et les faiblesses de ces comparaisons ont été lucidement mises en lumière par M. Ramon Fernandez au cours de son étude sur la *Vie Sociale dans l'œuvre de Marcel Proust*. Si ce *Répertoire* ne contient que deux cent trente noms, ce qui représente le dixième des personnages balzaciens, chacun d'eux tient la scène plus longuement. Au reste il ne s'agit point de pesée comparative entre un roman en seize volumes d'une part et quatre-vingt-dix-sept romans ou nouvelles d'autre part, bien qu'on puisse remarquer que la durée du travail est la même — trois lustres, — et que l'un et l'autre écrivains opèrent régulièrement sur des faits antérieurs de vingt ans environ au moment où ils saisissent la plume pour les consigner. Vingt ans : distance de mémoire, distance de génération; l'œuvre fille des événements qui lui ont donné naissance...

Mais notre souci est moins de comparer deux monuments ter-

minés que de nous représenter les préoccupations de Proust en train d'écrire, lorsqu'il songe à Balzac. C'est entre la main de l'écrivain et le papier sur lequel écrit cette main qu'il faut nous insinuer pour chercher comment l'idée-Balzac va évoluer chez Proust.

Les longs balancements d'enfance à Combray, les souvenirs d'*Un Amour de Swann*, n'ont rien qui permette de songer au mode balzacien. Si l'on se hasardait à endosser un vocabulaire à la fois trop pesant et trop étroit, on dirait que le psychologique de Proust s'y oppose au sociologique de Balzac. Avec les *Jeunes Filles*, le cadre s'étend en largeur. L'hôtel de Balbec et ses occupants, les rencontres avec les altesses, risquent de faire lever pour la première fois l'idée balzacienne dans le cerveau de Proust. Modérément encore, car les jeunes filles agissant comme telles (et non comme prétexte à des intrigues qui leur restent étrangères), sont rares dans la *Comédie Humaine*. Aussitôt abordé le *Côté de Guermantes*, impossible à Proust de se cacher à lui-même le côté balzacien de ses descriptions, et, tout compte fait, de ses personnages. Il y a là, composée de créatures de toute espèce, une orchestration nourrie qui fait songer aux plus vigoureux tutti symphoniques. Inexistante dans *Swann*, à peine perceptible dans les *Jeunes Filles*, la pensée balzacienne va subir dans *Guermantes* un rinforzando violent pour éclater en fortissimo dans *Sodome et Gomorrhe*. Mais ce fortissimo sera aussi son maximum, et sera très vite suivi d'un diminuendo glissant jusqu'à l'oubli. *La Prisonnière*, *Albertine Disparue*, ne sont point cadres balzaciens, comportant des personnages balzaciens, mais des méditations solitaires dont la mélancolie se modèle sur la démarche d'un andante mélodique. Quant au *Temps Retrouvé*, si Balzac y intervient, ce ne peut être que dans les réflexions relatives à la technique du roman, et du point de vue explicatif bien plus que du point de vue secrètement consubstantiel qui nous occupe ici.

Il y aurait donc, courant sous le roman, une sorte de vaste

songerie balzacienne, admettant un maximum et des minima, un accroissement et une diminution, menant en somme dans l'esprit de Proust une vie propre, avec une enfance, une croissance, un âge adulte et un déclin. Cette vie de l'idée-Balzac, il est possible que certaines circonstances extérieures y aient contribué; il est possible que les appréciations de son entourage sur ses manuscrits ou sur ses livres aient souligné le caractère balzacien de certains d'entre eux. Que l'idée-Balzac provienne de l'extérieur, que personne (ce qui serait bien invraisemblable) n'en ait parlé à Proust, ou encore que les appréciations se soient simplement ajoutées à ses réflexions personnelles, la démarche qu'elle affecte n'en est pas moins nette.

Arrêtons-nous un instant. On pourrait m'accuser de me livrer ici à une sorte de jeu d'esprit, à une argumentation forgée de toutes pièces, à une enfilade d'hypothèses purement gratuites lesquelles n'engageraient que moi et ne se rapporteraient aucunement à Proust. Or lesdits arguments ne sont point les fruits d'une méditation totalement abstraite, désincarnée, conduite en dehors de l'œuvre et de l'écrivain : ils sont là, dans les pages du roman, où il n'y a qu'à se baisser pour les glaner. Chacune des assertions que je produis est (hélas!) l'aboutissement d'une longue accumulation de constatations et de preuves. Pyramides patientes dont on ne peut montrer ici que les sommets successifs. De ces preuves que je n'ai pas à fournir, j'indiquerai cependant l'une, à titre de curiosité pour qui s'intéresserait à son tour aux procédés de fabrication de ces courtes pages.

Etant donnée la méthode de travail ou plus exactement les conditions de rédaction de Proust, on peut admettre qu'une préoccupation vive, chez lui, se révèlera par l'apparition de certains mots caractéristiques. La préoccupation balzacienne, entre autres, aura pour effet de faire surgir plus ou moins souvent dans son texte le nom même de Balzac. Non point qu'il faille chercher à proprement parler une correspondance entre le fait de citer Balzac et le jugement balzacien qu'à ce même instan

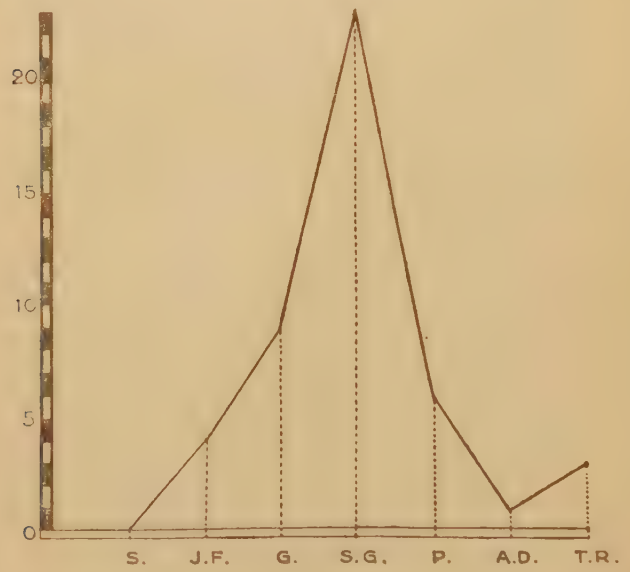
il peut porter sur son œuvre : il serait naïf de supposer que Proust songe aux tonalités balzaciennes de son roman chaque fois qu'il parle de Balzac; il serait tout aussi naïf de supposer qu'il n'y songe qu'aux moments où il en parle. Disons seulement — et sans même devoir prononcer le mot d'obsession — qu'il est raisonnable d'établir un certain lien général entre ses retours de pensée et la fréquence avec laquelle il écrira les mots *Balzac* ou *balzacien*. Ceci dit, il doit être instructif de les relever au long des seize volumes de l'œuvre. Voici les résultats statistiques — sauf omissions possibles — de ce relevé.

Du Côté de chez Swann	0
A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs	4
Du Côté de Guermantes	9
Sodome et Gomorrhe	23
La Prisonnière	6
Albertine disparue	1
Le Temps Retrouvé	3

Ajoutons ici une bizarre confirmation puisée dans l'étude du style. Balzac use fréquemment du procédé démonstratif : la cheville révélatrice de ce procédé c'est le « voici pourquoi », dont la répétition est si frappante dans la *Comédie Humaine*. Le procédé démonstratif, étranger à la nature et à la forme d'art de Proust, va cependant apparaître chez lui. Où? Dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est-à-dire en pleine construction balzacienne. « *Dès ce moment-là... (Morel) me donna... une mauvaise impression. Voici pourquoi :* » « *Je me le figurais quand, aux lendemains des dîners à la Raspelière je m'endormais si complètement. Voici pourquoi :* » « *Quant à Morel Mme Verdurin n'eut pas besoin de lui tracer une conduite impolie qu'il tint spontanément, voici pourquoi :* » La forme démonstrative se poursuit quelque temps. Parlant d'Albertine, « *J'ai ajouté: quand elle avouait; voici pourquoi.* » Mais elle cesse bientôt. La dernière forme que j'en aie

relevée est dans la *Prisonnière*. « *J'étais frappé... par une odeur assez peu agréable de rhino-goménol. Voici à quoi cela tenait...* » Les dons du pasticheur agissent ici à son insu, pour révéler et confirmer la hantise balzacienne.

Bravons le ridicule jusqu'à représenter par une courbe cette préoccupation balzacienne de Proust au long du *Temps Perdu*. Pour cela, portons en abscisses la longueur du manuscrit, à peu près également découpée en tomes, et portons en ordonnées le nombre des citations inscrites au tableau :



Si l'on réfléchit à ceci que, d'une manière ou de l'autre, la pensée de Balzac est liée au fait de décrire la société contemporaine, à ce que nous appellerions le roman social, nous assistons d'abord à une véritable envolée des réflexions de

Proust, depuis l'analyse intérieure jusqu'à la peinture de mœurs. Le point de vue du romancier s'extériorise avec une progression rapide. Après *Sodome et Gomorrhe*, arrêt brusque de la progression et mort de Proust. Ici deux hypothèses : devons-nous croire que les corrections ou additions qu'il aurait probablement apportées à son texte auraient été dirigées dans le sens balzacien, c'est-à-dire dans le sens de la peinture de mœurs? Devons-nous croire au contraire que ces corrections n'auraient pas influé sur le côté balzacien du roman, c'est-à-dire que la partie descendante de la courbe n'aurait pas été sensiblement modifiée? Tout concourt à nous faire admettre la seconde hypothèse. La marche générale du récit se concentre si bien sur les réflexions du narrateur, l'intrigue se circonscrit si étroitement autour d'Albertine qu'en vérité il serait difficile d'imaginer l'irruption brutale de la société dans un tissu si précieux.

Ainsi, très grossièrement parlant, une première démarche de l'intérieur vers l'extérieur, une seconde démarche de l'extérieur vers l'intérieur. Partant de l'individu, partant du « moi », Proust gonfle ce « moi » jusqu'à le mettre en contact avec tout ce que le Monde contemporain lui peut offrir de réactifs : une fois enrichi de contacts et d'expériences, il concentre à nouveau le « moi » sur l'analyse et la réflexion solitaires. Cette esquisse sommaire, n'est-ce pas celle à laquelle on aboutirait si l'on traduisait dans le même langage la courbe de sa vie? De fait, on se trouve vérifier ici, de façon imprévue et sur un point particulier, le transfert dans l'œuvre des deux existences successives —l'une mondaine, l'autre ouvrière — de Proust.

Lorsqu'après *Sodome et Gomorrhe*, Proust restreint la pratique des références balzaciennes, c'est parce que la courbe propre de son roman évolue, mais c'est aussi parce qu'il reconnaît à quel point la préoccupation balzacienne n'est adaptée ni à son œuvre, ni à ses intentions, ni à son tempérament. On peut même supposer qu'il n'a pas été seul à le reconnaître. Si après le prix Goncourt, préparant *Guermantes* puis *Sodome et Gomorrhe* pour

la publication, il a pu se laisser aller à suivre l'impulsion générale qui désignait un peu sommairement en lui le Balzac de la société contemporaine, il est possible que des amitiés nouvelles, plus étroitement littéraires et sans doute aussi plus affinées dans leur interprétation et dans leur jugement de son travail, aient contribué à l'éclairer sur la direction véritable que suivaient sa prospection intérieure et l'œuvre littéraire qui en était la conséquence.

Et ce n'est peut-être pas un hasard si dans la *Prisonnière*, alors que les références à Balzac sont devenues si rares, nous l'entendons au cours d'une conversation avec Albertine esquisser à bâtons rompus une revue critique de quelques romanciers. Les noms de Barbey d'Aurevilly, Thomas Hardy, Stendhal, passent sous sa plume; elle omet prudemment le nom de Tolstoï; mais elle s'arrête longuement sur celui de Dostoïewsky. On ne saurait, bien entendu, bâtir aucune théorie sur des faits aussi minces et des impressions aussi ténues. Aussi n'est-il question d'aucune théorie. Mais on ne peut se défendre d'éprouver une étrange sensation en le lisant alors : on dirait en vérité qu'après avoir balayé de son esprit les comparaisons balzaciennes, il s'arrête, hésitant, sur certaines autres références; puis qu'il va plus loin encore et qu'il balaye également, comme nuisibles à sa réflexion et à sa personnalité réelle, toute préoccupation romanesque. Parvenu à la véritable conscience de soi-même, de ses virtualités, de ses réalisations et de ses projets, il semble d'un trait de plume se délester de tout un ordre de soucis lancinants, de méditations et de supputations qui l'inquiètent et le retardent.

A tel point que, brusquement, à un détour de cette même conversation, il se surprend à déclarer : « *Je ne suis pas romancier; il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées...* »

Enfin! Le voilà libéré! Qu'on ne voie pas ici une coquetterie de sa part. Il n'a plus le temps d'être coquet. L'âge et la souf-

france le talonnent toujours plus dangereusement : il n'a plus le temps que de parler *vrai*. Non, il n'est pas romancier, au sens organique, physiologique, fonctionnel du terme. Et si le fait d'avoir romancé ses expériences vitales l'a passagèrement égaré dans ses appréciations, la hâte d'en finir avec son œuvre avant d'en avoir fini avec la vie le ramène durement à l'essentiel. Nécessité, nécessité sainte qui force l'homme de valeur à prendre conscience étroite, fixe et ferme de sa valeur. Plus de fadeurs mondaines, plus d'enjolivements, plus de volutes gracieuses, plus de superfluités : la route implacable, caillouteuse et torride qui, de lacet en lacet, va le mener jusqu'aux plateaux arides du *Temps Retrouvé*.

L'ennemi de Proust, l'ennemi le plus dangereux parce que le plus insinué dans son organisme, l'ennemi qu'il a dû vaincre chaque jour et chaque nuit, c'est la complaisance. Complaisance de pensée, complaisance d'imagination, complaisance de style. Il n'est pas dit, hélas, que ce ne soit pas précisément cette complaisance qui lui ait amené le plus de lecteurs et, parmi eux, le plus d'admirateurs. Nous avons soif de retrouver chez autrui les marques laissées par nos penchants les plus nocifs et les plus familiers. Proust restera l'exemple d'un tempérament qui, soumis à toutes les complaisances d'une nature à la fois indolente et charmeuse, s'en dégage peu à peu et, d'un dernier coup de reins, accède aux rigueurs de la pensée courageuse. De la complaisance au courage... Ainsi pourrait s'intituler l'œuvre. Ainsi pourraient aussi s'intituler ces pages qui, à la suite de Proust, forment le carnet de route d'un de ses lecteurs.

L'œuvre n'est pas seule à porter les traces de cette rude ascension. Le jour où nous aurons en mains, chronologiquement classée, la correspondance laissée par lui, il ne sera pas possible de n'y pas retrouver les mêmes constatations. Le ton des lettres à M. Benjamin Crémieux, écrites en 1922, et qui doivent être parmi les dernières de l'écrivain, dénote une maîtrise tranquille, une netteté, une sûreté — disons une sérénité — qui contraste

violemment avec tout ce que nous lisons de gracieux et d'enrubanné dans sa correspondance d'autrefois.

De la complaisance au courage. Chez Proust, cela s'énonce : du roman au... Au fait, à quoi? Si dans le *Temps Perdu*, on perce à travers la forme romanesque, à quelle sorte de consistance va-t-on se heurter? Question que l'on s'est bien souvent posée. « Depuis six ans, écrit M. Thibaudet en 1922, c'est devenu en France un lieu commun que d'évoquer au sujet de Proust les deux noms de Saint-Simon et de Montaigne. » Le mémorialiste et l'essayiste.

Il est certain que les *Mémoires* de Saint-Simon ont très tôt constitué le pivot de la bibliothèque de Proust. Et c'est sans doute à M. Paul Desjardins que revient le mérite d'avoir ménagé la conjonction du célèbre duc et du jeune lycéen de Condorcet. Conjonction qui allait s'avérer durable et qui, par la suite, devait produire tant de fruits savoureux. N'oublions pas que le dernier et le plus important de ses *Pastiches* de 1909 est celui de Saint-Simon. N'oublions pas aussi que, dans le pastiche, Proust use et abuse de cette licence bizarre et quelque peu agaçante dont il ne se privera pas dans le *Temps Perdu*, de mêler aux noms de fantaisie les noms de ses relations mondaines ou de ses amis. Le résultat en est, ici comme là, une odeur de petit clan mondain, une impression d'amusette pour cinq-à-sept, qui, si elle flatte et séduit les initiés, produit chez le lecteur de bonne foi l'effet d'une mystification; il en éprouve de l'humeur et cette humeur se résout en éloignement. Le public du *Temps Perdu* n'a pas obligatoirement la mentalité de l'abonné à *Figaro*.

Quoi qu'il en soit de ces manies, plus ou moins innocentes, Proust, aux prises avec la société mondaine du siècle finissant, va-t-il la traiter comme Saint-Simon, aux prises avec la cour du roi déclinant? Le parallèle est aussi tentant pour le lecteur qu'il l'a été, à coup sûr, pour l'écrivain. Toutefois, si même on admet que dans l'un et l'autre cas le peintre adopte des points de vue semblables, prenons garde que le sujet du tableau, lui, n'est plus

le même. Et je ne veux pas seulement dire par là que la Cour de 1695 et le Monde de 1895 sont dissemblables — ce qui serait une lapalissade — mais que, par rapport au reste de la société française, le Monde de 1895 et la Cour de 1695 jouent des rôles bien différents.

On oublie souvent — ou on feint d'oublier — que la Cour est, pour Louis XIV et pour ses ministres, un vaste état-major perpétuellement disponible, perpétuellement en quête de missions propres à valoir quelque belle récompense temporelle, bénéfice, terre, titre ou commandement. Dans la Cour, les hommes sont loin d'être seuls en jeu. Les femmes y sont leurs dignes partenaires. Non point qu'il faille sous-entendre la moindre grivoiserie : cela sera bon quand, la centralisation de l'Etat une fois terminée, on pourra se donner du champ et marivauder. Pour l'instant, le rôle de la femme est strictement marchand : titre ou argent. Le mariage s'y négocie sous l'œil approbateur et sévère du roi. L'industrie lourde du XVII^e^ siècle, c'est la famille. Il s'agit de savoir si la firme Rohan l'emportera sur telle autre dans la conquête de quelque héritière aux titres sérieux et aux possessions rondelettes. En un âge où toute fortune vient de la terre, où toute terre appartient à une famille, la conjonction de deux familles est un acte plus grave que ne le serait aujourd'hui la fusion de deux sociétés anonymes.

Double rôle que celui de la Cour. C'est un Etat-Major; ceci pour les missions, les charges, les commandements. Pour les fortunes, le crédit, pour ce qu'on appelle aujourd'hui le *standing*, c'est à la fois un Syndicat patronal, un Trust financier et un Cercle dont il faut faire partie. Car il n'y a point d'autre endroit en France où qui veut « arriver » puisse rencontrer et saisir l'Occasion.

Voir à Versailles une élite de grands seigneurs dilettantes volontairement rassemblés pour faire escorte au Roi, se rencontrer au hasard des allées et jouir de l'existence en oisifs amateurs de commérages et de spectacles, c'est mal voir. C'est — si l'on

peut dire — faire tort à la Cour. Un lien autrement puissant les enchaîne : le lien des grands intérêts, des grandes fortunes, des grandes situations et des grandes affaires. Hommes, femmes, y constituent, à l'état permanent, une vaste assemblée générale et y représentent la totalité des voix délibératives du pays. Qu'un « actionnaire » prenne le pas sur ses voisins, menace de rompre un équilibre longuement poursuivi, difficilement atteint, encore plus durement maintenu, voilà toute la meute déchaînée. Le jeu des compensations se déclanche; l'équilibre doit être — coûte que coûte — rétabli sur de nouvelles bases. Et lorsqu'on songe que de l'intrigue emmanchée par tel ou tel vont sortir des faits palpables, des événements directs et souvent déterminants pour les intérêts les plus tangibles d'une cité, d'une province ou d'un pays, on en vient à regarder la Cour sous son aspect le plus vrai : celui d'un Cartel de la Puissance.

Disons-le : il nous arrive, pour Saint-Simon ce qui nous arrive pour le reste de la littérature du XVII^e^ siècle. Nous détachons les *Mémoires* de l'ambiance comme nous en détachons le théâtre. Et nous-mêmes détachés, nous les lisons avec détachement sous la lampe, au coin de notre feu. Nous les savourons à l'écart de la vie, comme une production gratuite que le siècle aurait fournie par hasard, par surcroît. C'est là un contresens. Il est impossible de détacher du siècle les *Mémoires* de Saint-Simon; ils en font partie intégrante. Car Saint-Simon, en peignant la Cour, a peint ce qu'elle était alors : une chambrée de responsables; en peignant les hommes de Cour, il a peint ce qu'ils étaient alors : des hommes de métier.

Il n'y a point d'hommes de métier dans Proust. Avant tout parce que le Monde qu'il a peint ne touche en rien au Métier, n'importe en rien au pays, n'influe en rien sur sa pensée, ne dirige en rien sa marche. Il disparaîtrait demain, corps et biens, que nul hormis les héritiers fortunés, la domesticité et les chroniqueurs de la mode ne s'en apercevrait. Ce n'est pas sur lui que la nation s'appuie. Pour obtenir une réponse aux questions

qu'elle se pose, ce n'est pas à lui qu'elle s'adresse. Les Guermantes d'un côté, les Verdurin de l'autre, vivent « *de cette vie mondaine dont le désœuvrement égale la stérilité.* » « *Lorsqu'un peintre véridique comme Sainte-Beuve veut marquer successivement les nuances qu'il y eut entre les salons de Mme Geoffrin, de Mme Récamier et de Mme de Boigne, ils apparaissaient tous si semblables que la principale vérité qui, à l'insu de l'auteur, ressort de ses études, c'est le néant de la vie de salon.* » Remarque qui, mot pour mot, se peut appliquer au peintre véridique qu'est Proust.

Pourquoi, alors, choisir ce sujet? Et en particulier, pourquoi s'appesantir sur la « noblesse »? Parce que, par certains côtés comme la prononciation et le vocabulaire elle « *se montre vraiment conservatrice, avec tout ce que ce mot à la fois d'un peu puéril, d'un peu dangereux, de réfractaire à l'évolution, mais aussi d'amusant pour l'artiste.* » Avec plus de précision encore : « *On trouve que l'aristocratie semble proportionnellement, dans ce livre, plus accusée de dégénérescence que les autres classes sociales. Cela serait-il qu'il n'y aurait pas lieu de s'en étonner. Les plus vieilles familles finissent par avouer dans un nez rouge et bossu, dans un menton déformé, des signes spécifiques où chacun admire la « race ». Mais parmi ces traits persistants et sans cesse aggravés, il y en a qui ne sont pas visibles, ce sont les tendances et les goûts. Ce serait une objection plus grave, si elle était fondée, de dire que tout cela nous est étranger et qu'il faut tirer la poésie de la vérité toute proche. L'art extrait du réel le plus familier existe en effet et son domaine est peut-être le plus grand. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même arriver à les comprendre, qu'elles s'étalent devant nous comme un spectacle sans cause.* »

Stérilité. Néant. Spectacle sans cause. Nous voici loin de Saint-Simon. En face de la chambrée de Versailles, plus rien ici que des irresponsables, des Verdurin désœuvrés, des Guermantes

« *amusants pour l'artiste* ». Non seulement nous pouvons détacher le Monde proustien de l'ambiance extérieure, mais l'auteur tout le premier nous conseille, nous demande de le faire; bien plus, l'auteur l'a détaché sans effort, avant même que nous y jetions les yeux, de la société vivante à laquelle il ne tient plus guère que — Proust revient souvent sur cette constatation dont il s'enchante — par les liens friables de la domesticité et des vices.

Salons de la noblesse, salons de la bourgeoisie, vestiges étriqués et futiles des centres de force de jadis, Monde proustien, monde déjà tout détaché de la vie et qu'un souffle suffirait à détacher de toute réalité... Ce Monde, nous l'avons déjà rencontré, c'est pour nous une vieille connaissance : en 1908, au moment où Proust le décrivait si fébrilement, un autre l'avait déjà baptisé : n'y reconnaît-t-on pas *la Foire sur la place* de Romain Rolland? Mais une *Foire* sans cage et sans dompteur, une *Foire* sans Christophe, une *Foire* où les animaux seraient les maîtres. En vérité si l'on tient à voir dans le *Temps Perdu* un témoignage sur le Monde de 1895, on y retrouvera bien la *Foire sur la place*, — mais observée, cette fois, par les yeux de Lucien Lévy-Cœur.

N'enjambons pas trop vite : il y a, dans le *Temps Perdu*, des hommes de métier. On y croise des magistrats, des officiers, des avocats, des médecins. Norpois, Cottard, Bloch, plusieurs autres encore y représentent d'une certaine manière les professions libérales comme Jupien y fait figure d'artisan. Mais à quels moments de leur existence nous les montre-t-on? Aux moments où ils font acte de diplomates, de médecins, d'auteurs dramatiques ou de tailleurs? Bien au contraire : aux moments où l'homme de métier, chez eux, se trouve masqué par l'homme d'une caste, par l'homme d'un salon ou par l'homme d'un vice.

En parcourant la liste des personnages proustiens — de ceux au moins qui seraient susceptibles d'une efficacité réelle — et en constatant qu'ils nous sont toujours présentés en dehors de cette efficacité, j'en viens à rêver aux motifs singuliers qui,

chez tout conteur, interviennent dans le choix des moments où les divers types d'activité sont décrits par lui. Il m'apparaît qu'on a affaire, en l'espèce, à une véritable question d'*orientation professionnelle* du personnage.

Elle s'effectue de bien des manières. L'auteur peut saisir le personnage au moment précis où il va mettre en œuvre les ressources de sa nature et de son énergie, au moment où il va — comme dit le langage courant — montrer ce dont il est capable. Ce moment, c'est, d'une manière ou d'une autre, en bien ou en mal, le moment héroïque du personnage. L'orientation héroïque s'applique d'ailleurs aux personnages historiques à l'égal des personnages imaginaires. C'est bien sur une orientation héroïque du caractère de chacun que sont basés les *Mémoires* de Saint-Simon. Dans le domaine fictif, dans le domaine qui va de Balzac l'exact jusqu'à Dumas père l'outrancier, nul conteur ne pourrait à cet égard fournir un meilleur exemple d'orientation héroïque que Kipling : dans quelque milieu social, dans quelque métier que soit choisi le personnage, il n'intervient qu'au moment où son tempérament propre va pouvoir s'exercer à plein rendement; bien plus encore, l'orientation héroïque ne se borne pas à l'homme, mais à tous les événements, à tous les animaux, à tous les objets matériels, navires, locomotives, éléphants, manœuvres, voyages, qui vont, à un titre quelconque, participer au conte.

On peut, au contraire, saisir le personnage au moment où il est dévêtu de son héroïsme. Poussé jusqu'à la charge, jusqu'à l'absurde, le procédé devient la tactique classique chez les humoristes : faire apparaître Napoléon en chemise de nuit ou Henri Poincaré au bal de l'Internat est d'un effet sûr dans toute revue de fin d'année. Ce sont là situations extrêmement faciles. Sans aller si loin, montrer un savant aux prises avec des bécasses mondaines, un sculpteur au piano, un violoniste émérite dans une maison de rendez-vous, ceci est proprement de l'orientation professionnelle à rebours; c'est le Proust du salon Verdurin,

comme c'est Courteline, comme c'est le Tristan Bernard du *Jeune Homme rangé*, comme c'est le Dickens de *Pickwick*, comme c'est le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*.

R montons encore d'un échelon. L'orientation professionnelle vaut pour le narrateur comme elle vaut pour les êtres qu'il peint. Un Saint-Simon se présentera — non sans une certaine infatuation bénigne — aux moments où il se trouvera paré de ses avantages moraux les plus évidents, aux moments où son action extérieure sera la plus conforme à ses vœux comme à ses possibilités.

Rien de tel chez Proust. Aucune préoccupation, chez lui, de se montrer à nous sous l'aspect le plus efficient, le plus fécond, le plus utile. Au contraire,un souci constant de ne pas se « monter en épingle », de ne pas s'héroïser. Une démarche toute conduite par l'humble et courageuse probité. « *Chaque fois que j'avais écrit qu'Albertine était jolie, j'ai biffé et j'ai récrit que j'avais envie d'embrasser Albertine.* » Proust doit-il être, en ce sens, considéré comme une exception? Non point : sans parler des écrivains russes, l'histoire littéraire, en France, nous fournit deux noms — et pas des moindres — deux noms d'hommes qui ont, eux aussi, refusé de s'orienter dans le sens héroïque, pensant atteindre par là une véracité plus immédiatement tangible, plus aisément vérifiable. Deux noms que Proust a sans doute scrutés avant nous pour se situer au sein de la géographie littéraire. Je veux parler du Montaigne des *Essais* et du Rousseau des *Confessions*.

Car c'est ici qu'à la suite de Proust nous atteignons à la grandeur véritable du *Temps Perdu*. Un roman — ou même « *une espèce de roman* »? Non. Des Mémoires? Peut-être, mais peignant une société sans consistance, un monde fermé, sans prolongements comme sans postérité. Alor ? La définition de son œuvre, Proust s'y est attaqué à de nombreuses reprises, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt se fourvoyant par excès d'humilité, tantôt se fourvoyant par excès de vanité. On pourrait même soutenir sans paradoxe que le *Temps Perdu* est

un vaste travail d'auto-définition, en ce sens que les passages les plus profonds et sans doute les plus durables répondent à peu près tous à cette question muette : « Qu'est-ce donc que j'écris en ce moment? » On pourrait en dire autant des *Essais* de Montaigne — et ce n'est pas la moindre similitude entre les démarches mentales des deux hommes.

Il en est d'autres. « On n'a pour ainsi dire, jamais saisi cette progression invincible qui, de la préparation à la mort dans la pleine santé et la pleine connaissance, le conduit plus tard à travers le doute augmenté et la maladie survenue, et par lui et par elle, à les accepter l'une et l'autre comme les seuls moyens qui lui soient donnés de connaître davantage et d'accroître sa dignité. » A qui s'applique cette phrase de M. Elie Faure? A Proust? On le croirait. Mais non, c'est à Montaigne. Et encore : « Il suit la bête humaine dans la cage où elle tourne, cette horreur de la mort qui la jette à l'amour, cette peur de l'amour qui la jette à la mort, cette espèce de vertige anxieux qui la porte tantôt à fuir la connaissance pour éviter de souffrir, tantôt à scruter la souffrance pour connaître et qui l'oblige à creuser sans lassitude sa tombe pour y enfouir sa lassitude. »

Reportons-nous à Proust : « *Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance telle que je l'avais subie tout d'un coup sans le vouloir, et je voulais continuer à la subir, suivant ses lois à elle, à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi. Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si ce peu de vérité je pouvais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusé en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux sillon.* » Et, tout à la fin de l'œuvre : « *Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi*

comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement, que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait compagnie aussi incessante que l'idée du moi. »

Montaigne : « Ce que j'ay affaire avant mourir, pour l'achever tout loisir me semble court,fût-ce d'une heure. » Proust : « *Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée... le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.* »

On a voulu trouver l'explication des similitudes parfois profondes entre Montaigne et Proust dans la présence, chez l'un comme chez l'autre, du sang juif. Montaigne, fils d'une Lopez, Proust fils d'une Weil, tiendraient de leur ascendance maternelle des inclinations parallèles,une passion pareille à se sentir vivre et évoluer eux-mêmes dans l'éternelle mobilité du monde. « Il se trouve autant de différence de nous à nous mesmes que de nous à autruy » pourrait servir d'épigraphe pour la *Recherche du Temps Perdu*. Si l'on admettait cette explication par l'hérédité, il faudrait alors trouver dans les deux lignées paternelles le motif des dissemblances également profondes entre les œuvres. Le gascon de souche anglaise d'un côté, le beauceron de l'autre seraient en partie responsables des tonalités différentes...

Car si les sujets de prédilection sont les mêmes, les tonalités, elles, contrastent vigoureusement. J'entends bien que ce que nous avons appelé les éperons du travail chez Proust, on les décèlerait aussi chez Montaigne. Mais le second oblige la réaction à se produire jusqu'au bout. Le premier utilise la réaction et ne l'exprime pas. Montaigne, dans sa lutte contre la mort, passe à l'attaque. Proust demeure sur la défensive. L'anxiété de Mon-

taigne, page après page, jour après jour, tourne à l'affirmation constructive; elle s'élabore avec assez de sévérité, avec assez de gaieté, pour devenir, à l'usage d'autrui, exemple et bréviaire; elle se traduit; elle est, tout compte fait, génératrice de préceptes.

L'anxiété de Proust reste de l'anxiété; l'homme ne la saisit pas, ne la malaxe pas, ne lui fait pas rendre gorge; il la respecte et l'utilise, sans la modifier. Pourquoi? Avant tout parce que les deux formes employées sont différentes. L'essai, le roman, comportent leur loi interne de travail. L'essai — langage direct, pensée directe — travaille en autoclave et livre les produits de transformation. Le roman — évocation, langage indirect — travaille sur le personnage extérieur et exige que la référence interne demeure constante. L'essayiste du *Temps Perdu*, par le seul fait qu'il se condamne à la forme romanesque, perd le droit et le pouvoir de modifier, au profit du lecteur, son anxiété vitale. Car c'est précisément l'histoire de cette anxiété qu'il entreprend. Et la forme romanesque, en ce qui touche au narrateur, aboutit à un résultat dont l'analogie s'impose avec les *Confessions* de Jean-Jacques.

Même processus dans l'observation. Proust : « *Mû par l'instinct qui était en lui, l'écrivain, bien avant qu'il crût le devenir un jour, omettait régulièrement de regarder tant de choses que les autres remarquent, ce qui le faisait accuser par les autres de distraction et par lui-même de ne savoir ni écouter ni voir, pendant ce temps-là il dictait à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui semblait aux autres des riens puérils, l'accent avec lequel avait été dite une phrase et l'air de figure et le mouvement d'épaules qu'avait fait à un certain moment telle personne dont il ne sait peut-être rien d'autre...* »

Rousseau : « Je ne sais rien voir de ce que je vois; je ne vois bien que ce que je me rappelle, et je n'ai d'esprit que dans mes souvenirs. De tout ce qu'on dit, de tout ce qu'on fait, de tout ce qui se passe en ma présence, je ne sens rien, je ne pénètre rien : le signe extérieur est tout ce qui me frappe. Mais ensuite

tout cela me revient: je me rappelle le lieu, le temps, le ton, le regard, le geste, la circonstance; rien ne m'échappe : alors, sur ce qu'on a fait ou dit, je trouve ce qu'on a pensé, et il est rare que je me trompe. »

Comparez l'afflux des souvenirs qui bouleverse Proust trempant sa madeleine dans une tasse de thé, et le cri de joie poussé par Rousseau le myope apercevant dans un buisson une pervenche, trente ans après qu'aux Charmettes Mme de Warens lui en a montré une de loin. Comparez les réflexions de Proust dans le *Temps Retrouvé* avec ces phrases de Rousseau : « Cet accident, qui devait tuer mon corps, ne tua que mes passions, et j'en bénis le ciel chaque jour pour l'heureux effet qu'il produisit sur mon âme. Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort. Donnant leur véritable prix aux choses que j'allais quitter, je commençai de m'occuper de soins plus nobles... »

Bien plus, ce qu'on pourrait appeler la manie analytique est du même ordre dans les deux cas. Lorsque Rousseau accuse la malheureuse Marion du vol d'un ruban dont il est seul coupable, il décrit ses « dispositions intérieures » à la façon dont, un siècle et demi plus tard, Proust décrira les pensées qui accompagnent ses manœuvres en face d'Albertine. Et sans doute faut-il chercher jusque dans l'effet qu'ont produit sur eux les lectures d'enfance un étrange parallélisme de départ dans l'existence. Relisez les *Journées de Lecture*, ce premier état de *Swann* réimprimé dans *Pastiches et Mélanges*, et revenez au début des *Confessions* : « Je n'avais aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti; et les malheurs imaginaires de mes héros m'ont tiré cent fois plus de larmes dans mon enfance, que les miens mêmes ne m'en ont jamais fait verser. Ces émotions, que j'éprouvais coup sur coup, n'altéraient point la raison que je n'avais pas encore; mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe, et me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et roma-

nesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais bien pu me guérir. »

Dépassons même les *Confessions*. Ou plutôt, cueillons-y les renseignements précieux qu'y donne Rousseau sur l'élaboration — par mélange, par addition — des personnages et des paysages de la *Nouvelle Héloïse*. Nous y retrouvons la même voie suivie par Proust dans la confection de ses Odette, de ses Albertine, de ses Oriane et de ses Saint-Loup.

Quant aux dissemblances, un passage des *Confessions* suffira à les souligner : « Deux choses presque inalliables s'unissent en moi sans que j'en puisse concevoir la manière : un tempérament très ardent, des passions vives, impétueuses, et des idées lentes à naître, embarrassées, et qui ne se présentent jamais qu'après coup. On dirait que mon cœur et ma tête n'appartiennent pas au même individu. Le sentiment, plus prompt que l'éclair, vient remplir mon âme; mais au lieu de m'éclairer, il me brûle, il m'éblouit. Je sens tout et je ne vois rien. » Rien de semblable chez Proust : ni ardeur, ni éblouissement, ni impétuosité. Ou du moins rien qui empêche de voir, rien qui masque l'idée. Et les idées de Proust, loin d'être « lentes à naître » derrière la flamme du sentiment, émergent avec une rapidité égale, dont à son tour le sentiment profite pour se former, s'enrichir, grandir, puis s'éteindre.

Au reste, ces citations n'ont pas pour objet de démontrer l'identité de trois esprits qui ne sont rien moins qu'interchangeables. Car la hantise de la mort, car l'emploi du souvenir, car la mixture du réel et de la fiction dans le personnage, car tout ce que nous avons vu et tout ce que nous avons dû laisser de côté, nous le retrouverions sans doute encore ailleurs que là où nous l'avons cherché. Mais ce que nous ne retrouverions pas, c'est l'identité dans l'usage que le public contemporain fait — ou peut faire — des *Essais*, des *Confessions* et du *Temps Perdu*. Et là se place la véritable pierre de touche de cette parenté secrète.

Que leur premier ouvrage, succédant au silence ou à des broutilles qui ne valent guère mieux, ils l'aient tous trois publié au même âge, — que le début des *Essais*, le *Discours sur l'Inégalité* et *Swann* aient paru quand leurs auteurs avaient respectivement quarante-deux, quarante-et-un et quarante-deux ans, — cela même ne signifierait pas grand'chose, sinon qu'en cette matière, non point de poésie ni d'imagination, mais de réflexion, l'organisme humain a besoin d'un long élan d'expériences, de culture, de comparaisons et de souvenirs. Ceci pour l'œuvre vue côté auteur.

Pour l'œuvre vue de l'autre côté, je constaterai qu'avec le *Temps Perdu* je crois reconnaître quelque chose que — moi lecteur éternel — j'ai recueilli une première fois il y a quatre cents ans avec Montaigne, une seconde fois il y a cent cinquante ans avec Rousseau. Et c'est cela, cela même que je voudrais essayer de nommer.

A la lumière de ce qui leur est commun — mis à part ce qui leur est singulier — les trois œuvres, je veux dire les *Essais*, les *Confessions* et le *Temps Perdu*, apparaissent au lecteur comme des références pour les problèmes moraux qu'il se pose ou, si l'on veut, comme des dictionnaires psychologiques. Par là je n'entends pas un ensemble purement documentaire et froid qu'on feuilletterait dans un but de recherche théorique, mais une aide directement offerte, une avance de l'auteur au lecteur, un recours pour qui s'efforce et s'inquiète. Ce sont, à certains égards, trois livres de *réponse*.

A quelle sorte de questions? Encore une fois, éliminons de chacune des œuvres tout ce que nous ne trouverions pas dans les autres : de Montaigne éliminons l'éblouissante clarté de la raison et cette préoccupation de l'universel qui en fait un des piliers de la civilisation humaine; de Rousseau éliminons la passion brûlante et la générosité d'âme qui est à l'origine de ce néo-christianisme social sur lequel s'est déjà modelé plus d'un siècle d'histoire. Cette élimination faite, la question fondamen-

tale que nous trouvons chez eux, de suite après : Que fais-je? c'est : Qui suis-je ? La démarche fondamentale qu'ils suivent pour y répondre, c'est de se confronter eux-mêmes aux diverses apparences du monde qui les entoure.

Si le *Temps Perdu* doit conserver sa valeur de référence, c'est précisément parce qu'on y trouve la même question fondamentale, c'est précisément parce qu'on y suit la même démarche fondamentale. Le *Temps Perdu* n'est pas l'ouvrage d'un héros qui, rassuré sur lui-même et fixé sur sa vocation, s'exploite comme une carrière de marbre pour en extraire des statues, c'est le témoignage d'un homme qui poursuit anxieusement la route de sa propre découverte et qui, sur cette route, se heurte à toutes les bornes, glisse dans toutes les ornières, se perd à tous les carrefours. Ces bornes, ces ornières, ces carrefours, ce sont, comme chez Montaigne, comme chez Rousseau, ceux mêmes que nous heurtons sur notre route à nous. Les chocs de Montaigne, les chocs de Rousseau, les chocs de Proust, ce sont nos chocs à nous. Et les réactions plus ou moins exclamatives, plus ou moins nuancées, que ces choses leur arrachent, ce sont les réponses que nous attendons, avec la cruauté utilitaire qui est celle de l'enfant, du disciple ou du lecteur.

Chacune à leur manière, chacune dans leur domaine, ces trois œuvres représentent un total, une somme, une limite, un maximum. Ce sont, à trois époques, les fronts de taille de ces galeries souterraines où l'on s'en va forer les soubassements de l'esprit humain. Nous exigeons que soit fait périodiquement le point au-dessus de nous; de même nous avons besoin de savoir que, régulièrement dans l'histoire, certains s'occupent à faire le point au dedans de nous. Il ne s'agit pas, ce point fait, de nous arrêter complaisamment. Que ceux qui — selon la savoureuse expression populaire — sont nés fatigués, soupirent d'aise à loisir en constatant que « Proust, avec l'inversion et le saphisme, a annexé un domaine nouveau à la littérature! » D'abord ce n'est pas exact et ensuite ce n'est pas la question.

Il n'importe pas à l'humanité que la littérature s'annexe ou non un domaine nouveau; mais il lui importe de continuer sa marche avec la sécurité de savoir la géologie du sous-sol loyalement repérée et sondée. Travail que Montaigne, Rousseau et Proust mènent avec une égale clairvoyance, une égale rudesse, sur le seul matériel qui soit sans cesse à leur disposition — sur eux-mêmes.

Le subjectivisme de Proust n'est plus à prouver. Rien de ce qui sort de sa plume n'est écrit pour le plaisir en quelque sorte gratuit de la mise en scène, mais pour servir de miroir à sa propre pensée. Il a dit souvent que « *le génie consiste dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété* ». Le spectacle du monde est avant tout pour lui l'occasion de se mieux connaître et de se mieux expliquer. La musique, la peinture, Vinteuil, Elstir, qui à eux seuls légitimeraient des études complètes, ne sont point appréciés par un esthète en qualité de « *spectacles reflétés* », mais par un pair anxieux de définir et de comparer au sien leur « *pouvoir réfléchissant* ». Entre les deux miroirs parallèles, celui du monde et celui de l'écrivain, le lecteur est saisi dans le faisceau indéfiniment renvoyé des phénomènes et de leurs interprétations. Les images les plus colorées, les plus instructives, en même temps que le foyer de lumière initial, ce n'est pas dans le monde extérieur qu'on les trouvera : c'est chez l'auteur.

Le roman proustien est un journal intime. Cette constatation, qui émerge peu à peu dans la clarté de l'évidence, comment se fait-il qu'un masque la recouvre si obstinément? Comment se fait-il qu'il nous faille si longtemps pour percer le masque?

Que Proust ait déguisé son journal sous la forme du roman, cela tient d'abord à des causes occasionnelles. Pour un écrivain soucieux, comme l'était très particulièrement Proust, de toucher le public avant de disparaître, le roman se présentait, à l'époque, comme la forme-type de communication. Au moment

où Proust se mettait à l'œuvre, Romain Rolland, à l'autre pôle de l'univers littéraire, vérifiait que l'accueil en profondeur de son *Beethoven* et de son *Michel-Ange* était cent fois dépassé par l'universel retentissement de *Jean-Christophe*.

Mais ce n'est qu'une considération seconde à côté de l'influence prépondérante que, dans cette transformation interne du journal en roman, a exercé sur Proust la mémoire. Observons ceci, qui est au moins curieux : nous pouvons classer par ordre de mémoire croissante les trois auteurs entre lesquels nous avons reconnu des liens de parenté. Montaigne n'avait pas de mémoire, tous ses dires en font foi. Rousseau, de son propre aveu, avait une mémoire excellente. Proust — les témoignages de ses amis et le sien sont unanimes — jouissait d'une mémoire hypertrophiée, grâce à laquelle s'inscrivaient définitivement en lui les moindres inflexions de voix, les moindres traits d'un visage, les moindres tics d'une gesticulation.

Montaigne, sans mémoire, procède par improvisation. Chaque page de son journal, chaque ligne de son écriture — on pourrait dire chaque jambage de ses lettres — correspond à l'effort de mise au jour d'une pensée qui semble sortir du néant. Comme on décrit les vertus propres à l'oxygène naissant, on pourrait attribuer les mêmes vertus vivifiantes à la pensée perpétuellement naissante de Montaigne. Pensée toujours neuve, toujours fraîche. Pensée qui *s'essaye*.

Rousseau, lui, va grâce à son excellente mémoire retracer les phases de sa vie. Sans doute il y mêlera les personnes de tous visages, les incidents de toutes sortes, qu'il a croisés et dont il a si bien retenu les aspects. Mais sa mémoire n'est pas si impérieuse qu'elle l'oblige à s'effacer lui-même au profit du spectacle qu'elle lui évoque. Servante et non maîtresse, elle laissera tenir à l'auteur dans ses *Confessions* la place médiane qui lui revient.

Quant à Proust, il est littéralement débordé par une marée de souvenirs précis dont chacun exige d'être placé, à la façon des habitués, des « ayant-droits », à la répétition générale d'un au-

teur en renom. Mais la salle de théâtre ne contient qu'un nombre limité de places : quand on aura ajouté des chaises et casé les spectateurs dans les couloirs, il faudra bien fermer les portes. Ici, la salle est extensible. Non seulement on ajoute des rangées de chaises, non seulement on laisse des spectateurs debout, mais les parois de la salle vont reculer, reculer, devant l'afflux toujours croissant des protestataires, que l'annonce même du succès va faire accourir de tous côtés. Visages, monocles, chapeaux, aigrettes, vont occuper la place. Toilettes, fleurs, bijoux, sourires, grimaces, saluts, propos, altercations, ridicules, se multipliant sans cesse, attirant progressivement sur eux l'attention, vont finir par donner cette impression que le spectacle est descendu de la scène à la salle. Rien d'étonnant à ce que nous, spectateurs du dernier rang, coudoyés, ahuris par cette foule élégante, nous ayons tant de mal à ne pas nous laisser prendre à leur manège : rien d'étonnant à ce que nous trouvions si difficile d'apercevoir et d'écouter malgré eux, par-dessus eux, la pièce qui se joue là-bas. Mais, contre toute apparence, c'est bien sur la scène, et non dans la salle, que se déroule la tragédie de Proust.

J'ai eu, pendant que j'écrivais cette étude, l'inexprimable chance de rencontrer et de pouvoir étudier, aux assises d'une petite société savante, un sujet remarquable. Un homme, de quarante-cinq ans environ, atteint lui aussi d'une hypertrophie de la mémoire, de ce que les spécialistes appellent l'hypermnésie. A un degré que n'atteignait certes pas Proust, mais qui m'a permis de saisir, grossie aux dimensions pathologiques, la marche du phénomène-mémoire dans de tels organismes. Celui-là, qui sans doute aujourd'hui s'exhibe ou va s'exhiber au music-hall, répondait sans hésitation aux questions qu'on lui posait sur la population de tous les chefs-lieux de canton, sur la suite des stations de toutes les voies ferrées, sur la production en céréales, en vins, en alcools, de toutes les régions de la France, etc. Bien plus, l'homme répondait juste sur tous les

événements, petits ou grands, qui s'étaient produits en un jour quelconque compris entre 1895 et 1929. On lui citait une date au hasard, il répondait par le jour de la semaine, les nouvelles du journal à cette date, à la veille, au lendemain, dans la semaine, dans le mois... Mais ce qui m'a passionné comme étonnamment représentatif de la mémoire proustienne, c'est que, pour parvenir au déroulement exact des faits, il lui fallait d'abord se replonger dans l'atmosphère même du jour qu'il décrivait : oui, il devait commencer par décrire, par sentir autour de lui, si l'on peut dire, le temps qu'il faisait, s'il pleuvait, s'il faisait orageux, si le soleil brillait ou si le ciel était couvert. C'est par le truchement météorologique qu'il arrivait à restituer l'ambiance et, une fois situé dans cette ambiance, alors — mais alors seulement — il énonçait ce qui était arrivé aux autres et à lui-même. Quoiqu'il s'expliquât avec quelque peine sur son propre mécanisme mnémonique, il était aisé de se rendre compte qu'il n'arrivait à recréer son « moi » d'alors qu'en se considérant comme une fraction d'un univers infiniment plus vaste, plus impérieux et plus déterminant pour ses souvenirs. En d'autres termes, si le but de sa recherche était parfois lui-même, ses propres émotions et ses propres aventures, il ne s'obtenait que par contre-coup, ayant dû auparavant s'adresser aux nuages, au froid, au chaud, à la nature et aux hommes. Le passé, ce passé auquel il participait, était composé de deux mondes : l'univers, ses saisons et son histoire d'un côté, — lui de l'autre. Il lui fallait reconstituer le premier, s'y envoler et s'y heurter, pour retomber sur le second et s'y cramponner.

Etrange analogie avec ce que nous savons de la mémoire chez Proust. La peinture de mœurs, la description des vices, l'analyse des sentiments, les raffinements de la psychologie bergsonienne ou antibergsonienne, ce sont accidents de mémoire : excès dont nous profitons, bien entendu, comme d'une glane inespérée aux champs du passé, aux champs de l'intelligence, aux champs de l'âme. Mais si instructifs et bienfaisants

qu'ils puissent être, ils demeurent au regard de l'œuvre accessoires et apparences.

Autant de trompe-l'œil, qui m'ont longtemps égaré comme ils ont dû égarer bien des lecteurs, comme Proust lui-même — que ceci soit notre excuse — s'est laissé égaré par eux. De bonne foi — lui qui avait commencé à représenter sa pièce — il s'est, comme nous, laissé prendre à la foule qui envahissait la salle : le spectacle de la salle a, pour lui comme pour nous, masqué le spectacle de la scène. Il est temps, il est grand temps aujourd'hui de revenir au spectacle véritable, à la tragédie proustienne.

Tragédie classique, cruellement classique. Unité de lieu, unité de temps, unité d'action. Unité de lieu : sa chambre close. Unité de temps : ses quinze ans de réclusion. Unité d'action...

Unité d'action : la poursuite de la création. Et, en vérité, il n'y a nulle autre action à travers les seize volumes de l'œuvre de Proust. Cette action, à elle seule, les remplit, les gonfle, et s'en exhale malgré lui en une sourde clameur. Ce n'est plus le moment de se confiner à la froide arithmétique; sans quoi je montrerais ce que deviennent, comment se bousculent sous sa plume hâtive, ces mots terribles, ces mots tabernacles — que je prononce ici pour la première fois — de *créateur*, de *création*.

Une enfance en perpétuelle confrontation avec les grandes œuvres. Une adolescence ravie de lauriers scolaires et féminins. Une jeunesse éperdue dans le tourbillon du monde. A travers tout cela, la maladie qui chemine, qui grandit, qui éclate. L'arrêt et la réflexion. La vie qui passe. La vie, non fixée, qui se perd. Le temps perdu! Perdu? Et si tout cela n'était que préparation, acheminement? Et si tout cela n'aboutissait qu'à une naissance, à un commencement? Commencer. Recommencer. Recommencer sa vie. Faust. La jeunesse retrouvée. Le temps retrouvé. Allons, ma jeunesse, réveille-toi. Sors du passé à mon ordre. Recommence à vivre devant moi. Danse afin que je te voie. Danse lentement, afin que j'écrive ce que je vois. Ecrire.

Mon rêve de jadis, mon rêve de toujours, ma paresse de toujours. Bénie soit la maladie, qui me permet d'écrire. Qui me force à écrire. Ecrire, décrire. Mais décrire, c'est créer? Le créateur crée avec son souvenir. Je me souviens, je décris, je crée. A moi, vie retrouvée, temps retrouvé. Forces du passé, forces de ma jeunesse, force de mes parents, force de mes amis, forces du monde où j'ai vécu. De vos forces soutenez ma force. Du faisceau de nos forces que jaillisse le mot. Encore celui-là. Encore celui-là. Forces jumelées, temps jumelés, je vous retrouve et vous recrée. Souvenir. Création...

« *Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée, je compris qu'ils étaient venus à moi, dans la tendresse, dans la douleur emmagasinée par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée et je me trouvais avoir vécu pour elle, sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet.* »

« *Pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.* »

« *Il n'est pas certain que pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première... Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables.* »

La poursuite de la création. L'identification volontaire, pro-

gressive, obstinée, forcenée, de son œuvre avec la création. Le modelage de sa vie sur la création.

Suivons, reconnaissons la démarche forée par l'homme au travers de ses cahiers. La démarche de l'homme qui, d'échelon en échelon, se hausse vers une connaissance meilleure, vers une existence mentale moins bourbeuse, vers une vue plus sereine de lui-même. Du babil mondain aux récompenses de l'Institut, des hochets académiques au puffisme du prix Goncourt, des applaudissements de cénacle au succès public, du succès à la gloire, de la gloire au renoncement, du renoncement à la solitude. Car il y a deux solitudes. Et l'homme — sans que rien le prouve peut-être, sinon le ton de quelques lignes écrites avant de mourir — après avoir si longtemps connu la solitude frelatée de sa chambre de malade, finit par accéder à la seconde solitude, à la solitude intérieure, à la solitude définitive d'une pensée qui ne peut plus s'exprimer qu'à tous — ou à personne.

Quinze ans d'efforts pour toucher à un but qui est un point de départ. *A la Recherche du Temps Perdu*, nouvelles *Années d'Apprentissage*, journal d'une transmutation. Alchimiste de lui-même, il s'est voulu muer de plomb en or. Marché permis, mais au prix de la vie. Sitôt la transmutation faite, le dernier spasme l'emporte. A défaut de l'or nous restera le journal, aussi précieux que l'or. A défaut de l'œuvre, la rude école interne de l'ouvrier. A défaut de création, la transmutation — désormais légendaire — d'un homme en créateur.

Proust, martyr. Martyr de l'explication. Il essaie une fois, manque son but, ne se décourage pas, recommence l'année suivante, trébuche au milieu, recommence encore. D'année en année l'explication acquiert un peu plus de mordant, un peu plus de sécurité : de tremblante qu'elle était, elle se fait assurée. Et cependant les forces déclinent, l'expression se fatigue. L'enrouement s'étend et gagne. Le halètement se fait toujours plus bref, toujours plus déchirant. Dans cette course où jusqu'au dernier moment on ne sait qui arrivera le premier, le souffle

vous bat dans le poumon comme il bat dans la gorge de Proust. Le spectacle qui monte de ce lit, c'est la tragédie de l'homme qui veut s'expliquer, qui sait, en s'expliquant, qu'il délivrera des milliers d'hommes de leur chaîne.

Tragédie de l'homme qui, seul, sous le coup de la suffocation, brave son dénuement. Tragédie de l'homme qui, du seul geste de la paume pressée sur les paupières, du seul fait qu'il s'absorbe dans son regard intérieur, en fait surgir le monde sans fin de nos souvenirs, de nos erreurs, de nos expériences, de nos tâtonnements, de nos espoirs.

Tragédie de l'homme qui, se sachant homme, fait néanmoins les gestes du dieu et — sans divinité, peut-être sans génie, — arrive, par la vertu du geste et de l'acharnement, à servir l'homme.

Musique, une fois encore songeons à toi, qui imprégnas tant de ses heures douloureuses, tant de pages couvertes de sa mince et pâle et fiévreuse écriture. Musique, que nous interrogeons ensemble, lui et nous, délivre à notre anxiété ta réponse. Vois. Nous nous sommes pliés à ta loi. Avec une ivresse sévère, nous avons plongé dans cette atmosphère comme si elle était tienne, dans ce texte comme s'il émanait de toi. Au travers de cette chaleur toute gonflée de tes sonorités, nous avons, lui et nous, cherché notre chemin qui est le tien. Considère cette vie entière donnée à l'œuvre. Considère cette œuvre entière chargée d'une vie. Que penserais-tu d'elles si c'était à toi que l'une et l'autre se fussent ainsi vouées? En ton tribunal incorruptible, pèse lentement, Musique notre juge, ce que vaut un pareil don. Musique source de notre force, dis-nous s'il est possible de donner plus que la vie, s'il est possible d'exiger sacrifice plus grand que la vie. Musique notre sœur austère, si une telle œuvre était tienne, laisse-nous deviner, à nous qui sommes tes interprètes d'un ins-

tant, comment tu souhaiterais qu'elle fût traduite. Si ces mots étaient des notes, comment tu souhaiterais qu'elles fussent jouées. Si ces personnages émanaient des vibrations du bois, du cuivre ou des cordes, comment tu souhaiterais qu'elles fussent orchestrées. Si ces thèmes étaient des lieds, comment tu souhaiterais qu'ils fussent chantés. Musique notre recours éternel, si cette œuvre était tienne, comment la nommerais-tu?

Peut-être un jour tu répondras : Prélude à Toute Création.

Le Chesnay, février 1930.

CHRONOLOGIE DES PUBLICATIONS

La présente liste reproduit les titres des articles, traductions, préfaces et livres écrits par Proust, rangés dans l'ordre de leur publication.

Elle est établie d'après la bibliographie publiée dans Comment travaillait Proust (Editions des Cahiers libres, 1928) *et qui comprend non seulement les œuvres de Proust mais encore les ouvrages et articles qui lui sont consacrés. Je remercie très particulièrement M. Léon Pierre-Quint qui a bien voulu m'autoriser à puiser dans sa bibliographie complète — à laquelle le lecteur se reportera avec fruit — ce qui touche aux écrits de Proust et à en constituer cette liste chronologique. N'y seront pas mentionnées les publications, en périodiques, de passages simplement extraits de volumes à paraître.*

Il est trop tôt aujourd'hui pour chercher à remonter de la chronologie de publication à la chronologie d'écriture. L'immense ouvrage silencieusement conduit par l'écrivain de 1905 *à* 1922, *ouvrage lui-même accompagné d'une correspondance nourrie et précédé d'un amoncellement de notes précieuses sur lesquelles il faudra bien qu'un jour soit entrepris un patient travail de rapprochement et d'érudition, devra plus tard être ordonné suivant l'exacte perspective de sa composition. Bornons-nous pour l'instant à suivre les contacts de la pensée de Proust avec le public.*

Abréviations employées :

P. J. *Les Plaisirs et les Jours.*
P. M. *Pastiches et Mélanges.*

(10 juillet 1871 : Naissance de Proust.)

1892. Mars — Le Banquet (nº 1). Un conte de Noël (critique).
— — Le Banquet (nº 2). Quatre études (reproduites dans P. J.).

1892.	Mars	Le Banquet (n° 2). Un livre contre l'élégance : Sens dessus dessous (critique).
—	Mai	Le Banquet (n° 3). Cinq études (reproduites dans P. J.).
—	25 mai	Littérature et Critique. Choses d'Orient (critique).
—	Juillet	Le Banquet (n° 5). Trois Etudes (reproduites dans P. J.).
—	Novembre	Le Banquet (n° 6). Deux Etudes (la première est reproduite dans P. J.).
—	—	Le Banquet (n° 6). Note (critique).
1893.	Février	Le Banquet (n° 7). Violante ou la Mondanité (reproduit dans P. J.).
—	—	Le Banquet (n° 7). La conférence parlementaire de la rue Serpente.
—	Juill.-août	La Revue Blanche. Neuf Etudes (reproduites dans P. J.).
—	15 sept.	La Revue Blanche. Mélancolique villégiature de Mme de Breyves (reproduit dans P. J.).
—	Décembre	La Revue Blanche. Six Etudes (quatre d'entre elles reproduites dans P. J.).
1896.	.....	**Portraits de Peintres.** Quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn sur des poésies de Marcel Proust (Au Ménestrel) (reproduit dans P. J.).
—	.....	**Les Plaisirs et les Jours.** Illustrations de Mme Madeleine Lemaire, préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn (Calmann-Lévy). Ce volume a été présenté sans résultat à un prix de l'Académie en 1898.
—	15 juill.	La Revue Blanche. Contre l'obscurité (repris et complété en 1921 sous forme de préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand).
1897.	Janvier	Revue d'Art dramatique. Silhouette d'artiste (critique).
1900.	13 févr.	Le Figaro. Pèlerinages Ruskiniens (repris et complété dans P. M.).
—	Avril	Le Mercure de France. Ruskin à Notre-Dame d'Amiens (Préface à la *Bible d'Amiens*, reprise et modifiée dans P. M.).
1903.	25 févr.	Le Figaro. Un salon historique.
—	11 mai	Le Figaro. La cour aux lilas.
—	6 sept.	Le Figaro. Le salon de la Princesse de Polignac.

1904. ..... John Ruskin : **La Bible d'Amiens.** Traduction, notes et préface (*Mercure de France*).
— 4 janv. Le Figaro. Le salon de la Comtesse d'Haussonville.
— 18 janv. Le Figaro. Fête chez Montesquiou à Neuilly.
— 13 mai Le Figaro. Le salon de la Comtesse Potocka (figure dans l'*Anthologie de la Nouvelle Prose Française*, éd. Simon Kra, 1926).
— 16 août Le Figaro. La Mort des Cathédrales (repris dans P. M.).
1905. 7 mai Le Figaro. La vie à Paris : La comtesse de Guerne.
— 15 juin La Renaissance Latine. Sur la lecture (préface à *Sésame et les lys*. Reprise et modifiée dans P. M.).
1906. ..... John Ruskin : **Sésame et les lys.** Traduction, notes et préface (*Mercure de France*).
— 5 mai Chroniques des Arts et de la Curiosité (supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*). John Ruskin : *Les Pierres de Venise* (critique).
1907. 1er févr. Le Figaro. Sentiments filiaux d'un parricide (repris dans P. M.).
— 20 mars Le Figaro. Journées de lecture (repris dans P. M.).
— 15 juill. Le Figaro. Les Eblouissements.
— 23 juill. Le Figaro. Une Grand'mère.
— 19 nov. Le Figaro. Impressions de route en automobile (repris dans P. M.).
— 26 déc. Le Figaro. Gustave de Borda.
1908. 22 févr. Le Figaro. L'Affaire Lemoine (repris dans P. M.).
— 14 mars Le Figaro. L'Affaire Lemoine (repris dans P. M.).
— 21 mars Le Figaro. L'Affaire Lemoine (repris dans P. M.).
1909. 6 mars Le Figaro. L'Affaire Lemoine (repris dans P. M.).
1912. 21 mars Le Figaro. Epines blanches, épines roses.
— 4 juin Le Figaro. Rayon de soleil sur le balcon.
— 3 sept. Le Figaro. L'église du village.
1913. ..... **A la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann.** 1 vol. (*Bernard Grasset*). Ce volume a reparu en 1917 sous la couverture de la N. R. F., puis en 1919, à la N. R. F., en 2 vol. A partir de 1928, la N. R. F. a commencé la publication d'une édition in-8°.

1913. 25 mars — Le Figaro. Vacances de Pâques.
— 12 nov. — Le Temps. Interview (accordée à M. Elie Bois sur *Du côté de chez Swann*).
1918. ..... **A la recherche du temps perdu. II. A l'ombre des jeunes filles en fleurs** (N. R. F.). Successivement en 1. en 2 et en 3 vol. Paru en 1919. A obtenu le prix Goncourt en 1919. Le même ouvrage a été retiré en 1920 à cinquante exemplaires avec feuilles manuscrites, corrections d'auteur et portrait en héliogravure du tableau de Jacques-Emile Blanche.
1919. ..... **Pastiches et Mélanges** (N. R. F.), 1 vol.
— ..... Préface au livre de Jacques-Emile Blanche : Propos de Peintre. De David a Degas (Emile-Paul).
1920. ..... **A la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes. I.** (N. R. F.), 1 vol.
— ..... **A la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes. II. Sodome et Gomorrhe. I.** (N. R. F.), 1 vol.
— Janvier — La Nouvelle Revue Française. A propos du style de Flaubert.
— 15 nov. — La Revue de Paris. Pour un ami, remarques sur le style (préface à *Tendres Stocks*).
1921. ..... **Les Plaisirs et les Jours** (N. R. F.) (Réédition du texte de 1896), 1 vol.
— ..... Préface au livre de Paul Morand : Tendres Stocks (N. R. F.).
— Juin — La Nouvelle Revue Française. A propos de Baudelaire.
1922. ..... **A la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe. II.** (N. R. F.), 3 vol.
— 22 juill. — La Renaissance. Réponse à une enquête : Y a-t-il une crise de l'intelligence?

(18 novembre 1922 : Mort de Proust).

1923. ..... **A la recherche du temps perdu. La Prisonnière** (N. R. F.), 2 vol.
1925. ..... **A la recherche du temps perdu. Albertine disparue** (N. R. F.), 2 vol.
1927. ..... **A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé** (N. R. F.), 2 vol.

QUELQUES OUVRAGES SUR PROUST

1. *RENSEIGNEMENTS BIOGRAPHIQUES.*

Léon Pierre-Quint. — *Marcel Proust, sa vie, son œuvre.* (Simon Kra, 1925). Ouvrage de base, documenté par plusieurs amis de l'écrivain cités p. 13, contenant des fragments de correspondance.

Robert Dreyfus. — *Souvenirs sur Marcel Proust* (Grasset, 1926). Renseignements de première main sur l'enfance et la jeunesse de l'écrivain. Une correspondance abondante s'étage de 1888 à 1920.

Duchesse E. de Clermont-Tonnerre. — *Robert de Montesquiou et Marcel Proust* (Flammarion, 1925). Avec lettres et dédicaces.

Mme J.-M. Pouquet. — *Le salon de Mme de Caillavet* (Hachette, 1926). Proust jeune à l'état épisodique dans le milieu d'Anatole France.

Princesse Bibesco. — *Au bal avec Marcel Proust* (N. R. F., 1929). L'amitié de Proust avec Antoine et Emmanuel Bibesco. Lettres.

Léon Daudet. — *Salons et Journaux* (Nouv. librairie nationale, 1917). Le café Weber.

Louis de Robert. — *De Loti à Proust* (Flammarion 1928). Lettres.

Divers. — *Hommage à Marcel Proust* (N. R. F., 1927) (Réédition du numéro spécial de la N. R. F. de janvier 1923). I. *Souvenirs* de 22 écrivains et amis de Proust.

2. *ETUDES CRITIQUES.*

Benjamin Crémieux. — *XXe siècle* (N. R. F., 1927).

— *Du côté de Marcel Proust* (Lemarget, 1929). Avec correspondance.

Léon Pierre-Quint. — *Marcel Proust, sa vie, son œuvre* (Simon Kra, 1928). Edition nouvelle, revue et corrigée, suivie de *Le Comique et le Mystère chez Proust.*

— *Comment travaillait Proust* (éd. des Cahiers libres, 1928). Avec lettres et bibliographie complète jusqu'en 1927.

— *Comment parut « Du côté de chez Swann ». Lettres de Marcel Proust* à René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun. Avec introduction et commentaires de l'auteur (Editions Kra, 1930).

Charles du Bos. — *Approximations* (Plon, 1922).

Ramon Fernandez. — *Messages* (N. R. F., 1926).

Paul Souday. — *Proust, Gide et Valéry* (Simon Kra, 1927).

Denis Saurat. — *Tendances* (Aux éditeurs associés, 1928).

René Lalou. — *Histoire de la Littérature Française Contemporaine.* (Crès, 1926).

Divers. — *Hommage à Marcel Proust* (N. R. F., 1927) (Réédition du numéro spécial de la N. R. F. de janvier 1923). II. *L'œuvre* par 24 écrivains. III. *Témoignages étrangers* de 13 écrivains. Avec lettres.

Divers. — *Marcel Proust* (Numéro spécial du Capitole, 1929) avec lettres à Montesquiou.

E. R. Curtius. — *Marcel Proust.* (Éd. de la Revue Nouvelle, 1928).

Arnaud Dandieu. — *Marcel Proust : sa révélation psychologique* (Firmin Didot, 1930).

Marie-Anne Cochet. — *L'Ame Proustienne* (Bruxelles, Imp. des Etablissements Collignon, 1929).

Charles Daudet. — *Répertoire des personnages de « A la recherche du Temps Perdu »* (N. R. F. 1927).

3. *CORRESPONDANCE* (Outre les ouvrages mentionnés ci-dessus).

Correspondance générale. (En cours de publication chez Plon). Publiée par Robert Proust et Paul Brach.

Tome I (paru) *Lettres à Robert de Montesquiou* (1893-1921) (fragments parus dans *Le Capitole* (voir ci-dessus) et dans *Les Annales*, 1er décembre 1929 et s.).

A paraître : *Lettres à Mme de Noailles, Lettres à Paul Souday*, etc... (fragments dans *Les Annales*, 1er juin 1930 et s.).

Lucien Daudet. — *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (N. R. F., 1930).

Louis de Robert. — *Comment débuta Marcel Proust* (N. R. F., 1925).

Camille Vettard. — *Marcel Proust : Lettres inédites* (Bagnères de Bigorre, 1926).

Lettres a Jacques-Émile Blanche. — *La Revue Juive* (1er février 1925).

Lettres a Mme Scheikevitch. — *La Revue de Paris* (15 décembre 1927).

Lettres a Mme Scheikevitch (*suite*). — *La Revue Européenne* (janv.-févr. 1928).

Lettres a Paul Brach. — *La Revue Universelle* (1er avril 1928).

Abréviations employées :

S. *Du Côté de chez Swann*, 2 vol.
JF. *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, 2 vol.
G. *Du côté de Guermantes*, 2 vol.
SG. *Sodome et Gomorrhe*, 3 vol.
P. *La Prisonnière*, 2 vol.
AD. *Albertine disparue*, 2 vol.
TR. *Le Temps Retrouvé*, 2 vol.

(Edition *N. R. F.*, en 15 volumes, 1919 à 1927).

TABLE DES PLANCHES

Pl. I. **Cahier manuscrit.**

Pl. II. **Le docteur A. Proust**, tableau de Lecomte du Noüy (1885).

Pl. III. **M^me^ Proust**, tableau de M^me^ Beauvais (1880).

Pl. IV. 1, **Le D^r^ A. Proust**, photographie; 2, **A Combray**; 3, **Un jardin de Combray.**

Pl. V. 1, **M^me^ Proust**, photograpnie; 2, **Marcel et Robert Proust en 1877**; 3, **Arrivée à Combray.**

Pl. VI. **Les Champs-Elysées en 1883.** Dessin de Geoffroy (*Musée Carnavalet*).

Pl. VII. **Marcel et Robert Proust en 1882.**

Pl. VIII. **Page d'album écrite à quatorze ans**, publiée dans *Les Cahiers du Mois*, n° du 1^er^ décembre 1924.

Pl. IX. 1, **En rhétorique**; 2, **La classe de rhétorique de M. Cucheval en 1888.**

Pl. X. 1 et 2, **Jardins à Combray.**

Pl. XI. 1, **En philosophie**; 2, **La classe de philosophie de M. Darlu en 1889.**

Pl. XII. 1, **Le Grand Hôtel de Balbec**; 2, **Portrait de Mahomet II**, par Bellini (*photo Alinari*); 3, **L'allée des Acacias vers 1892** (coll. de l'*Illustration*).

Pl. XIII. **Le volontariat en 1890.**

Pl. XIV. 1 et 2, **Tableau de Tissot** (*photo Vizzavona*).

Pl. XV. **Portrait par Jacques Emile Blanche, en 1895.**

Pl. XVI. 1, **Dessin de Madeleine Lemaire illustrant** *les Plaisirs et les Jours* (Ed. Calmann Lévy); 2, **Tête de Séphora de Botticelli** (*photo Alinari*); 3, **La Fête des Fleurs en 1895** (coll. de l'*Illustration*).

Pl. XVII. **Odette.**

Pl. XVIII. 1 et 2, **Environs de Combray.**

Pl. XIX. 1, **Du côté de chez Swann**; 2, **Du côté de Guermantes.**

Pl. XX. 1 et 2, **Les premières œuvres**; 3 et 6, **Les traductions**; 4 et 5, **Le premier article au** *Figaro* (nº du 13 février 1900).

Pl. XXI. 1, **En 1896** (*photo Otto*); 2, **A Combray.**

Pl. XXII. 1, 2 et 3, **A Combray.**

Pl. XXIII. **En 1896** (*photo Otto*).

Pl. XXIV. 1 et 3, **A Combray**: 2, **La Charité de Giotto** (*photo Alinari*).

Pl. XXV. **En 1896** (*photo Otto*).

Pl. XXVI. 1 et 2, **Environs de Combray.**

Pl. XXVII. **En 1896** (dessin d'après la photographie Otto).

Pl. XXVIII. 1, **Le Bois de Boulogne en 1907** (coll. de l'*Illustration*); 2, **Le Bois de Boulogne en 1913** (coll. de l'*Illustration*).

Pl. XXIX. **A Venise.**

Pl. XXX. 1 et 2, **Dessins de Madeleine Lemaire illustrant** *Les Plaisirs et les Jours* (Ed. Calmann-Lévy); 3, **Un Jardin de Combray.**

Pl. XXXI. **Cahier manuscrit.**

Pl. XXXII. 1, **Cahier manuscrit**; 2, **Le salon rue Hamelin.**

Pl. XXXIII. **En 1922.**

Pl. XXXIV. 1 et 2, **Cahiers manuscrits**; 3, **A l'Hotel Ritz, le salon où se tenait Proust** (reconstitution exacte, faite en 1930).

Pl. XXXV. **Le bureau rue Hamelin.**

Pl. XXXVI. 1, **Cahier manuscrit**; 2, **La chambre mortuaire, rue Hamelin.**

Pl. XXXVII. **En 1922.**

Pl. XXXVIII. 1, **Cahier manuscrit ; 2, L'édition à compte d'auteur ; 3, Le prix Goncourt ; 4, L'édition in-8° posthume.**

Pl. XXXIX. **Manuscrit.**

Pl. XL. et *XLI.* **Souvenir de la mort de sa grand'mère** (SG. II (1) 176 et 177).

Pl. XLII. **La dernière page de** *Sodome et Gomorrhe* (SG. II (3) 236 et 237).

Pl. XLIII. **Le narrateur et Albertine** (P. I. 106).

Pl. XLIV. 1, **Gravure** d'après une photographie Otto (1896); 2, **Cahier manuscrit ; 3, Le sommeil d'Albertine.** Composé par collage de quatorze écritures et papiers différents (P. I., 154 à 158).

Pl. XLV à *XLVII.* **Même manuscrit reproduit à plus grande échelle.**

Pl. XLVIII et *XLVIX.* **Les droits sur Albertine** (P. I., 213 a 215).

Pl. L. 1, **Une des dernières pages du** *Temps Retrouvé*. Collages et déchirures (TR. II, 257 à 261); 2, **Cahier manuscrit.**

Pl. LI. **La dernière page de l'œuvre** « *fin* » (TR. II, 261).

Pl. LII à *LV.* **Copie dactylographiée.** Corrections et additions (P. I., 160 à 174).

Pl. LVI à *LIX.* **Epreuves en placards.** Corrections et additions (G. I., 107 à 110).

Pl. LX. **Cahier XX et dernier.**

Les planches qui suivent sont conçues comme une illustration du texte de Proust au moyen de documents authentiques.

Je n'ai voulu préciser ni les « noms de personnes » ni les « noms de lieux » plus que ne le faisait Proust. J'ai cru plus conforme à l'esprit du Temps Perdu *de conserver à cette illustration le caractère en quelque sorte symbolique qui est celui des descriptions éparses dans l'œuvre.*

On n'y cherchera ni exactitude épisodique, ni révélation anecdotique, mais peut-être y trouvera-t-on une atmosphère.

La plupart des planches sont reliées au texte par une citation. Pour factice que puisse paraître ce lien, alors que tant d'autres images auraient parfois pu être placées sous le même texte, il correspond cependant à l'une des associations d'idées que l'on peut valablement supposer s'être offertes à l'auteur au même moment.

En d'autres termes, toutes les images pensées par Proust ne sont pas ici et ne peuvent y être, mais toutes les images qui sont ici ont été pensées par Proust.

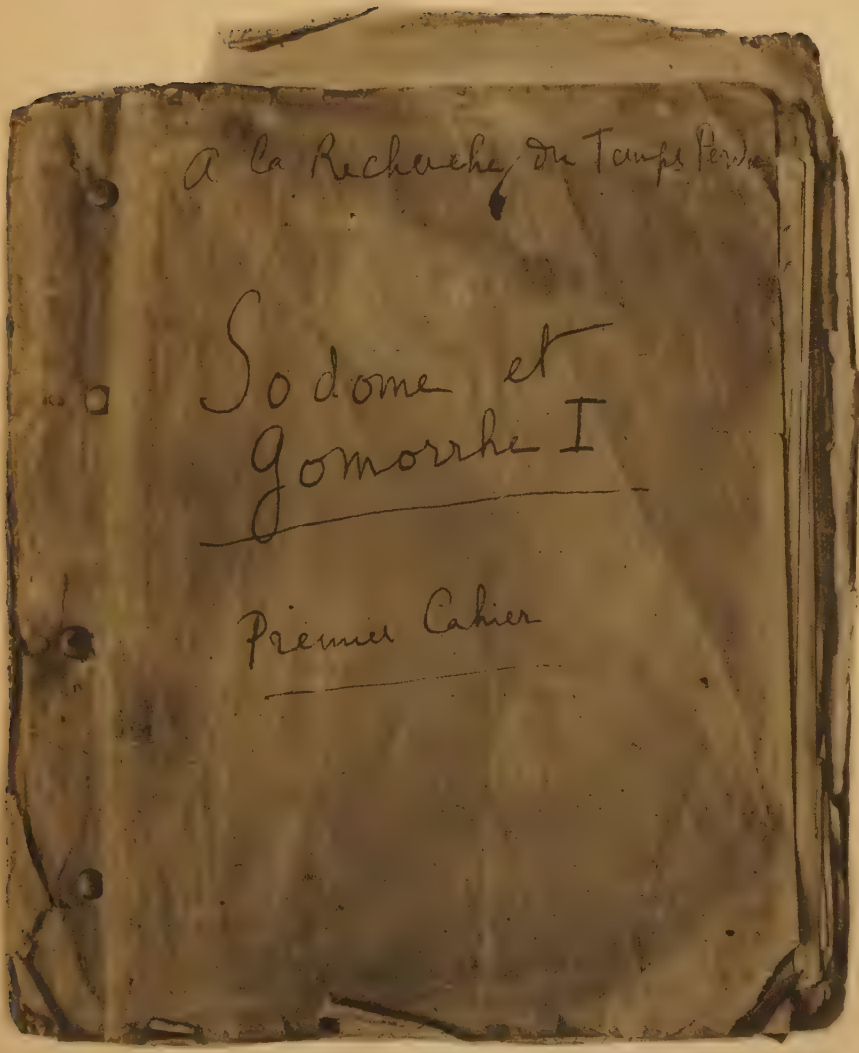
Sept photographies de l'écrivain, publiées dans le numéro d'Hommage que la Nouvelle Revue Française lui a consacré, ne sont pas reproduites dans cette iconographie : il était inutile de remettre sous les yeux des six mille (nous sommes en 1923*) lecteurs de ce numéro des portraits qu'ils connaissent et que le contexte sertit si bien. Les deux séries documentaires s'additionnent donc sans se répéter.*

Je suis heureux de pouvoir ajouter que cette illustration aurait été impossible sans l'appui, sans la bienveillance et sans la haute générosité de M. le Dr Robert Proust, qui s'est employé, ici comme ailleurs, à servir la mémoire de son frère.

Toute l'iconographie personnelle, tous les manuscrits et une partie des vues de Combray sortent de ses archives familiales.

Je lui en adresse mes remerciements émus et reconnaissants.

P. A.


A la Recherche du Temps Perdu
Sodome et Gomorrhe I
Premier Cahier

« Mon père me refusait constamment des permissions qui m'avaient été consenties parce qu'il ne se souciait pas des « principes » et qu'il n'y avait pas avec lui de « droit des gens ». (S, I, 38)

« Le beau visage de ma mère brillait encore de jeunesse ce soir-là. » (S, I, 40)

« De tout temps ses gentillesses imprévues m'avaient donné une telle envie d'embrasser, au-dessus de sa barbe, ses joues colorées que si je n'y cédais pas c'était seulement par peur de lui déplaire. » (JF, I, 52)

« La vieille maison grise sur la rue... » (S, I, 48)

« La statuette me faisait penser à un petit jardinier en plâtre qu'il y avait dans un jardin de Combray. » (SG, II, 1, 169)

« Cet air de sérieuse préoccupation qu'elle avait quand elle comparait la gravité de me faire du chagrin ou de me faire du mal. »... (SG, II, 3, 236)

« Ces années de ma première enfance ne sont plus en moi, elles me sont extérieures, je n'en peux rien apprendre que par les récits des autres. » (G, I, 12)

« On reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore. » (S, I, 62).

« Un jour nous étions allés avec Gilberte jusqu'à la baraque de notre marchande qui était particulièrement aimable pour nous... » (S, II, 167)

« Je n'avais jamais vu un aussi joli petit garçon... » (AD, II, 207)

Your favourite virtue. Vérité celle qui ne met pas particulière d'une seule manière

Your favourite qualities in man. L'intelligence, le sens moral

Your favourite qualities in woman. La douceur, le naturel, la sensibilité

Your favourite occupation. La lecture, la rêverie, les vers, l'histoire, l'théâtre

Your chief characteristic.

Your idea of happiness. Vivre près de ceux que j'aime avec la tranquillité, la vérité, la passion, l'abandon

Your idea of misery. Passion étouffée, refoulée de maman

Your favourite colour and flower. Le bleu, l'or, et pour les fleurs je ne sais pas

If not yourself, who would you be? Il y a trop près de moi pour me poser la question, je préfère ne pas la résoudre, j'aurais regretté

Where would you like to live? Bien aimé être Reine de France.

Your favourite prose authors. Au pays de l'azur, au ciel de mon idéal.
George Sand, Aug. Thierry

Your favourite poets. Musset,

Your favourite painters and composers. Meissonnier. Mozart. Gounod

Your favourite heroes in real life. Tous les milieux entre Socrate, Périclès, Abélard, Musset, R. Le jeune, Aug. Thierry

Your favourite heroines in real life. Une femme de génie ayant l'intelligence d'une femme ordinaire

Your favourite heroes in fiction. Les plus romanesques qui soient loin, aussi qui soient près de mon idéal, plutôt qu'un mot

Your favourite heroines in fiction. Celles qui se sont plus que de femmes sans sortir de leur sexe, tout ce qui est tendre, poétique, pur, beau dans tous les genres

Your favourite food and drink.

Your favourite names.

Your pet aversion. Les gens qui ne sentent pas parce qui est bien que l'ignorant et les douceurs de l'affection

What characters in history do you most dislike.

What is your present state of mind?

For what fault have you most toleration? Pour la vie privée des génies

Your favourite motto. Une qui ne peut pas se résumer parce que la plus simple expression est celle qui a le beau, le bon, le grand dans la nature

« Plus tard, quand je fus au collège... » (S, I, 72)

« Dans le vaste tableau verdoyant, je reconnus le clocher de l'église de Combray. » (TR, I, 8)

« Obscurcie par l'ombre des grands arbres qui l'entouraient, une pièce d'eau avait été creusée par les parents de Swann. » (S, I, 128)

« Souvenir épars des rendez-vous oubliés que j'avais eus, collégien encore, avec des femmes... » (P, II, 272)

« Cette boîte de Pandore qu'était le Grand-Hôtel de Balbec... »
(JF, I, 216)

« Bloch, qui ressemble tellement au portrait de Mahomet II par Bellini. » (S, I, 93)

« Pour moi elle semblait dire : Je suis l'allée des Acacias de 1892. » (TR, II, 126)

« ... je sens que je pourrais me passionner pour l'art militaire... » (G, I, 102)

« Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du cercle de la rue Royale où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on sait qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann. » (P, I, 273)

« ... heures mondaines où j'habitais mon épiderme, mes cheveux coiffés... » (G, II, 192)

« Il y a entre ton cou et ma bouche, entre tes oreilles et mes moustaches, entre tes mains et mes mains des petites amitiés particulières. » (P, J, 242)

« Elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Séphora qu'on voit dans une fresque de la Chapelle Sixtine. » (S, II, 101

« Ah ! Elle veut qu'on la mène à la Fête des Fleurs la petite Odette, elle veut se faire admirer, eh bien, on l'y mènera... » (S, II, 30)

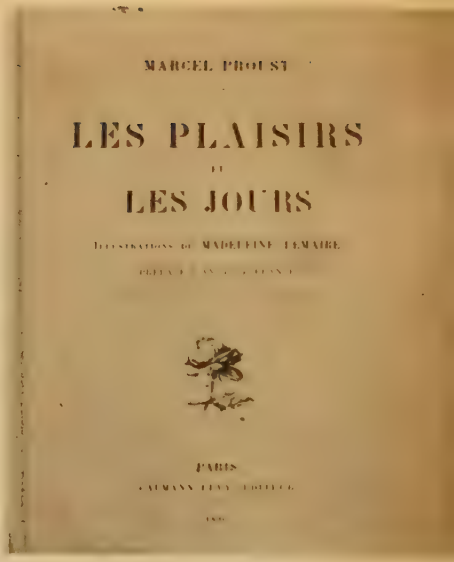
« Les coiffures nouvelles, aux cheveux lissés, donnaient plus d'extension à son visage où ses yeux et son profil jadis trop saillants semblaient maintenant résorbés. » (JF, I, 173)

« C'est du côté de Méréglise, que j'ai remarqué pour la première fois l'ombre ronde que les pommiers font sur la terre ensoleillée. » (S, I, 136)

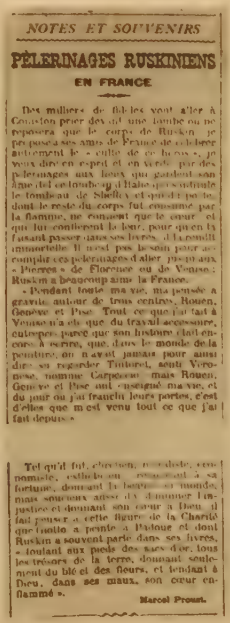
« Le plus grand charme du côté de Guermantes, c'est qu'on y avait presque tout le temps à côté de soi le cours de la Vivonne. » (S, I, 154)

« Mon père parlait toujours du côté de Méréglise comme de la plus belle vue de plaine qu'il connût... » (S, I, 126)

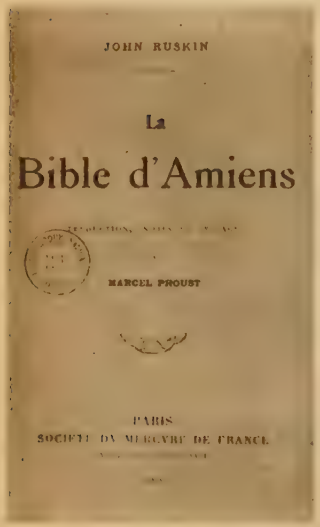
«... et du côté de Guermantes comme du type de paysage de rivière. » (S, I, 126)

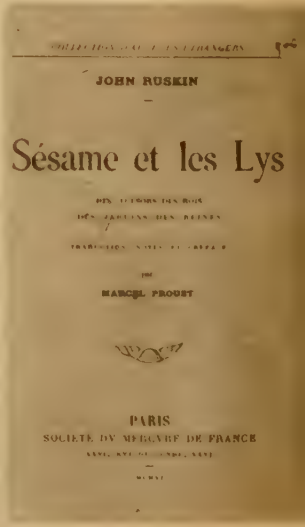


« J'ouvris le Figaro... c'était mon article


NOTES ET SOUVENIRS
PÈLERINAGES RUSKINIENS
EN FRANCE
Des milliers de fidèles vont aller à Coniston prier devant une tombe où ne reposera que le corps de Ruskin, tandis que ses amis de France se réuniront pieusement le « culte de ce héros », je veux dire en esprit et en vérité, par des pèlerinages aux lieux qui gardent son âme, tel ce tombeau d'Italie qui abrite le tombeau de Shelley et qui n'a pu, dans le reste du corps fut consumé par la flamme, ne connaît que le cœur et qui lui confient le leur, pour qu'en le faisant passer dans ses livres, il le rendît immortel. Il n'est pas besoin pour accomplir ces pèlerinages d'aller jusqu'aux « Pierres » de Florence ou de Venise : Ruskin a beaucoup aimé la France.
« Pendant toute ma vie, ma pensée a gravité autour de trois centres, Rouen, Genève et Pise. Tout ce que j'ai fait à Venise n'a été que du travail accessoire, puisque, parce que son histoire était encore à écrire, que, dans le monde de la peinture, on n'avait jamais pour ainsi dire su regarder Tintoret, sauf Véronèse, nommé Carpaccio, mais Rouen, Genève et Pise ont enseigné ma vie, et du jour où j'ai franchi leurs portes, c'est d'elles que m'est venu tout ce que j'ai fait depuis. »
Tel qu'il fut, chrétien, socialiste, économiste, esthéticien, mécontent à sa fortune, dompteur de bêtes et d'hommes, mais soucieux avant de dénoncer l'injustice et donnant son cœur à Dieu, il fait penser à cette figure de la Charité que Giotto a peinte à Padoue et dont Ruskin a souvent parlé dans ses livres, « foulant aux pieds des sacs d'or, tous les trésors de la terre, donnant seulement du blé et des fleurs, et priant à Dieu, dans ses maux, son cœur enflammé ».
Marcel Proust.

qui avait enfin paru. » (AD, II, 23)





« La musique m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau. » (P, I, 217)

« Des bords de la Vivonne, l'abside miraculeusement ramassée et remontée par la perspective semblait jaillir de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel. » (S, I, 65)

« ... il lâchait, laissait tomber à intervalles réguliers des volées de corbeaux. » (S, I, 63)

« ... surélevant brusquement d'une cime isolée la ligne de faîte des toits... » (S. I, 65)

« L'église de Combray semblait m'attendre au milieu des verdures. » (TR, I, 23)

« Comme un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis ; jamais je n'ai pu m'habituer à les voir ou à les penser. » (SG, II, 3, 231)

« On gagnait le mail... » (S, I, 154)

« Quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine, il nous disait : Comment va la CHARITÉ de Giotto ? » (S, I, 78)

« Françoise, envoyée aussitôt chez l'épicier, était revenue bredouille... » (S, I, 67)

« ... Vous étiez resté le même qu'à Combray, si vous saviez comme vous aviez peu changé... »
(AD, II, 210)

« La Vivonne redevient courante... » (S, I, 158)

« ... Cette demeure, un peu trop campagne, qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades... »
(TR, I, 7)

« ... Je suis un jeune homme indécis... » (P, II, 220)

« Cette complexité du Bois de Boulogne qui en fait un lieu factice et, dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un jardin... » (P, II, 184)

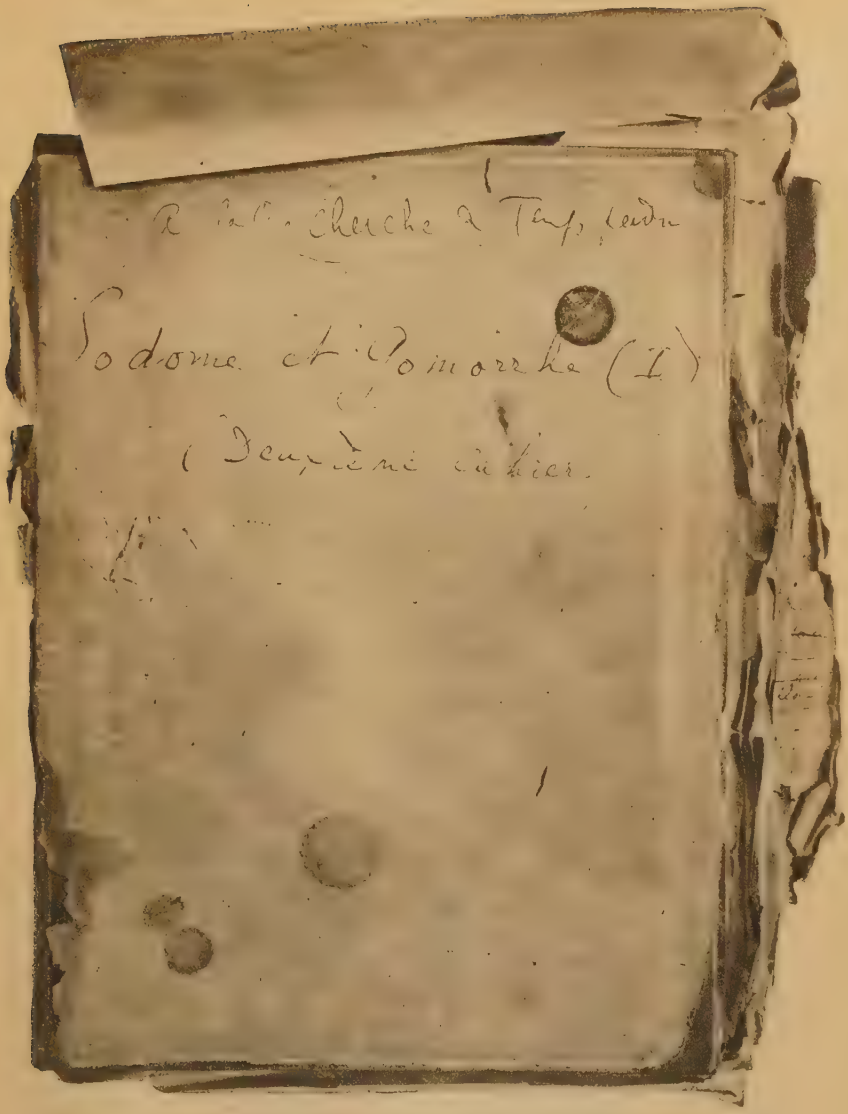
«... Quelle horreur, me disais-je... je suis sans doute déjà trop vieux. Mais je ne suis pas fait pour un monde où les femmes s'entravent dans des robes qui ne sont pas même en étoffe. » (S, H, 188)

« ... A Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray... » (AD, II, 111)

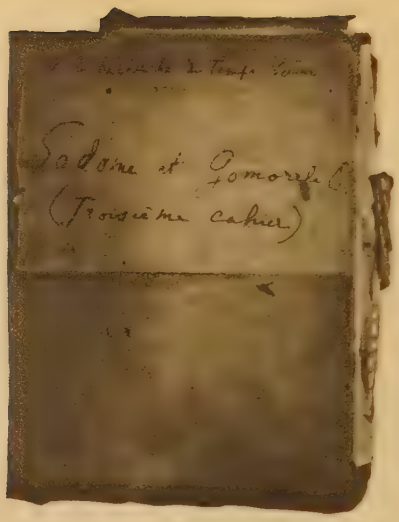
« J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que quand je croyais les regarder je les radiographiais. » (TR, I, 37)

« Il éprouvait... à accouder sa résignation à la fenêtre en regardant la mer, une joie mélancolique... » (PJ, 33)

« J'entendis sans y répondre l'appel des aubépines... » (SG, II, (1), 218)

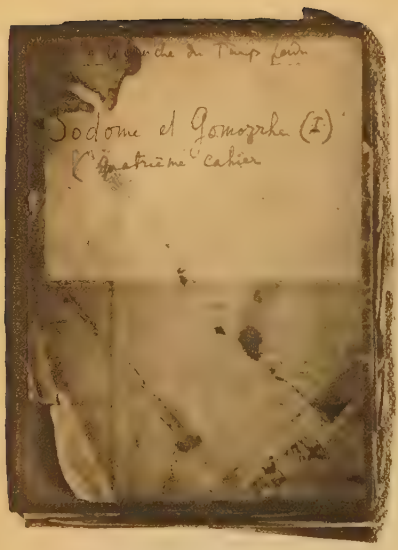


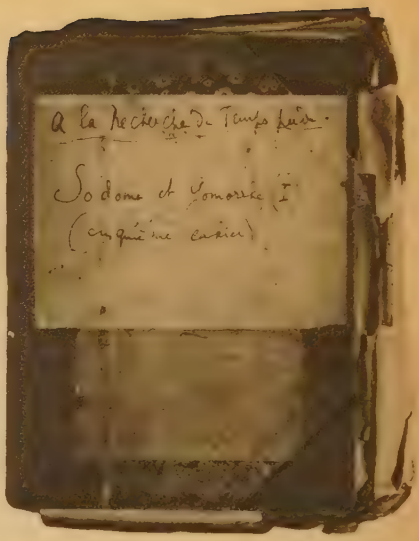
« Françoise me disait en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis : « c'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle... » (TR, II, 242)



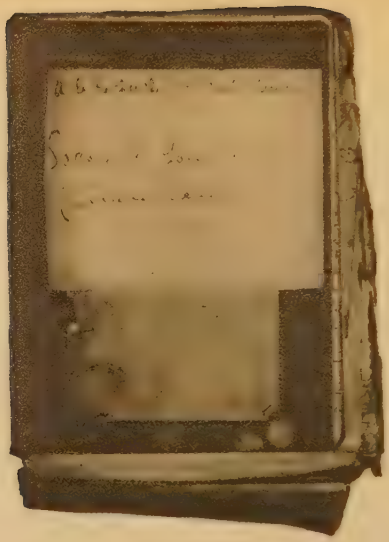
« Albertine admirait beaucoup chez moi un grand bronze de Barbedienne qu'avec beaucoup de raison Bloch trouvait fort laid. » (P., I, 240)

« Ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de Grèce, tire des statues innombrables. » (TR, II, 34)


Sodome et Gomorrhe (I)

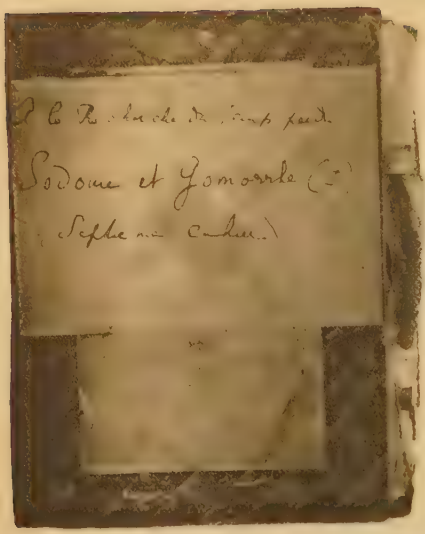

A la recherche du Temps perdu
Sodome et Gomorrhe I
(cinquième cahier)

« En rentrant je vis sur mon bureau une lettre... » (G, II, 225)



« Sur les murs de cette chambre de Paris, pourvue d'inventions plus modernes que celle de Combray... » (P, II, 244

« ... le second homme que j'étais devenu... » (P, I, 148)



MARCEL PROUST

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

PARIS
BERNARD GRASSET
61, RUE DES SAINTS-PÈRES, 61

MARCEL PROUST

A LA RECHERCHE
DU TEMPS PERDU

TOME II

A L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS

nrf

PARIS
ÉDITIONS DE LA
NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
35 & 37, RUE MADAME

ŒUVRES COMPLÈTES DE MARCEL PROUST

TOME PREMIER

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

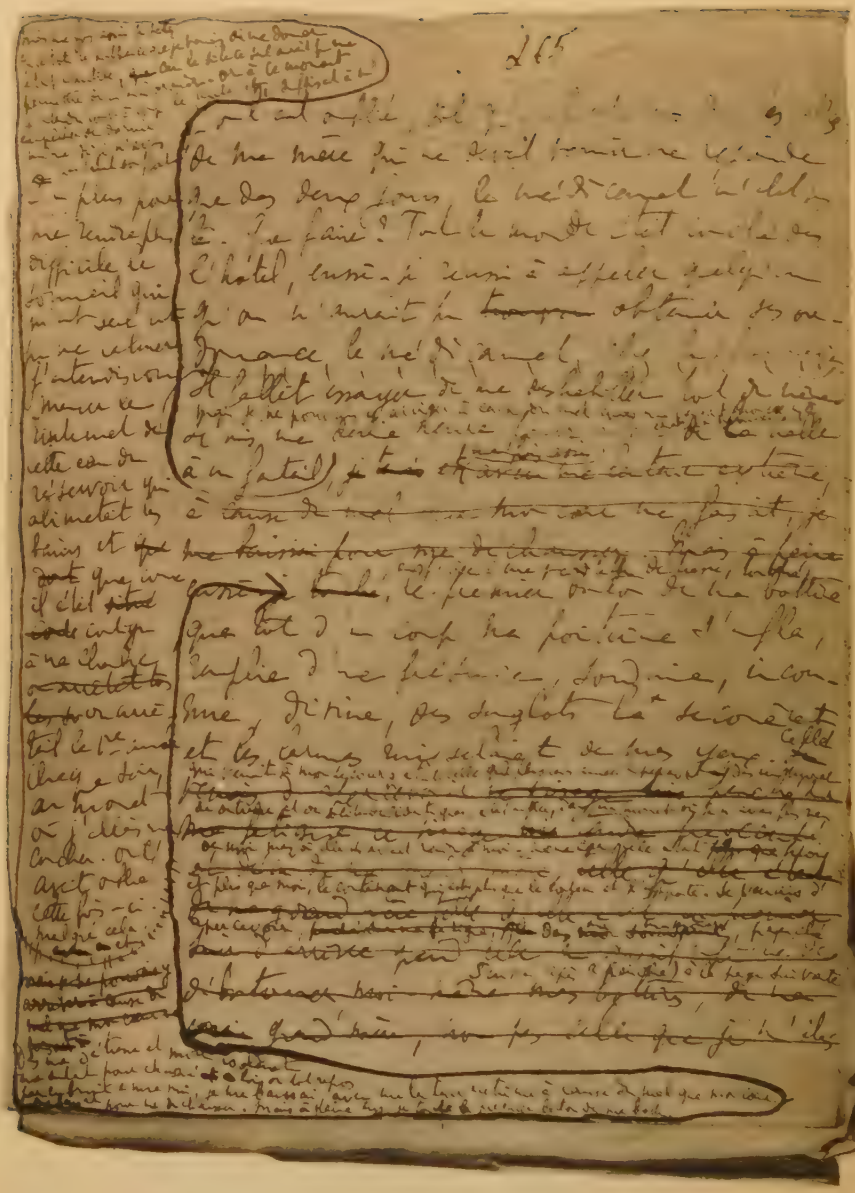
*

nrf

in-octavo

PARIS 1929

« A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là... » (TR, II, 242)



266

cette réalité qui n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été réalisée par notre pensée. Cela diffère à avoir les lieux qui ont été créés à un acte de grands poètes épiques et ainsi

Imaginez que je lisais tendre, je me rappelai et de la de ma grand mère. Elle qui avait été si bonne à ma petite grand elle m'avait appelé de bonbons mais - ne me voyait pas, le visage de ma grand mère, mais pas celle que je me figurais

et cherché de dire pour regretter de n'avoir d'elle que le nom, mais ma grand mère réelle, [illegible] pour la première fois [illegible] d'après

Elysées où elle avait [illegible] je retrouvais [illegible] dans un souvenir involontaire [illegible] tirate [illegible] dans un délicieux [illegible] c'était [illegible] plus d'une année après son enterrement, [illegible] à cause de cet anachronisme [illegible] voir le calendrier [illegible] j'apprends qu'elle était morte. J'avais parlé d'elle depuis ce moment souvent

là et aussi pensé à elle, mais [illegible] mes paroles et mes pensées [illegible] Quelquefois de tout offrent de ce qu'elles désignaient on ne prétendait [illegible] faire à avoir alors en moi le souvenir réel et vivant de ce qui avait été ma grand mère. [illegible]

657

tous n'avaient été que ... pressenti,
~~et~~ auquel elle n'avait jamais dû penser
à se livrer, auquel elle a ~~librement~~
~~consenti~~ [illegible] aussitôt
d'un instant où je n'étais pas vu, je dis
à ma mère l'affreuse peine que je
lui faisais, qu'elle ne montra pas et
qui se traduisit seulement chez elle par
cet air de sérieuse préoccupation
qu'elle avait quand elle comparait
la gravité de me faire du chagrin ou
de me faire du mal, cet air qu'elle
avait eu à Combray pour la 1re fois
quand elle s'était résignée à passer
la nuit auprès de moi, cet air qui en
ce moment [illegible] ressemblait extraordi-
nairement à celui de ma grand'mère
me permettant de boire du cognac, je
dis à ma mère : « Je sais la peine que
je vais te faire, je me suis trompé, je
t'ai trompée de bonne foi hier, j'ai bien
réfléchi toute la nuit. Il faut absolument,
et décidons le tout de suite parce que je
[illegible] maintenant et je ne changerai plus,
[illegible] ; il faut absolument
que j'épouse Albertine ».

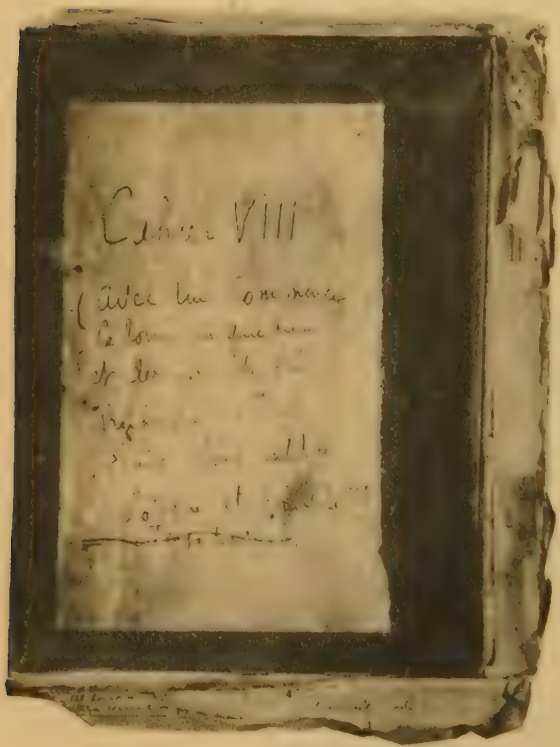
D'abord ~~ici~~ au lieu de rester ici comme tu le voulais je vais partir en même temps que toi. Mais cela ce n'est encore rien. Je me porte mal ici, j'aime mieux rentrer. Mais écoute moi, n'aie pas trop de chagrin. Voilà. Je me dis

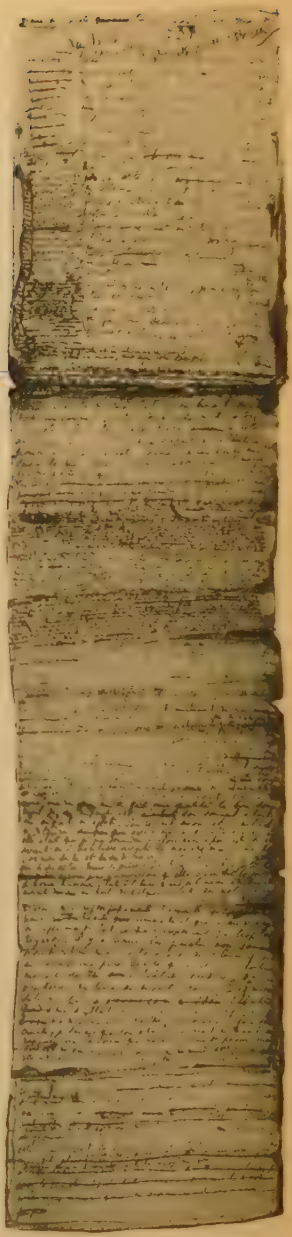
Fin de l'avant dernier volume. (Sodome et Gomorrhe I)

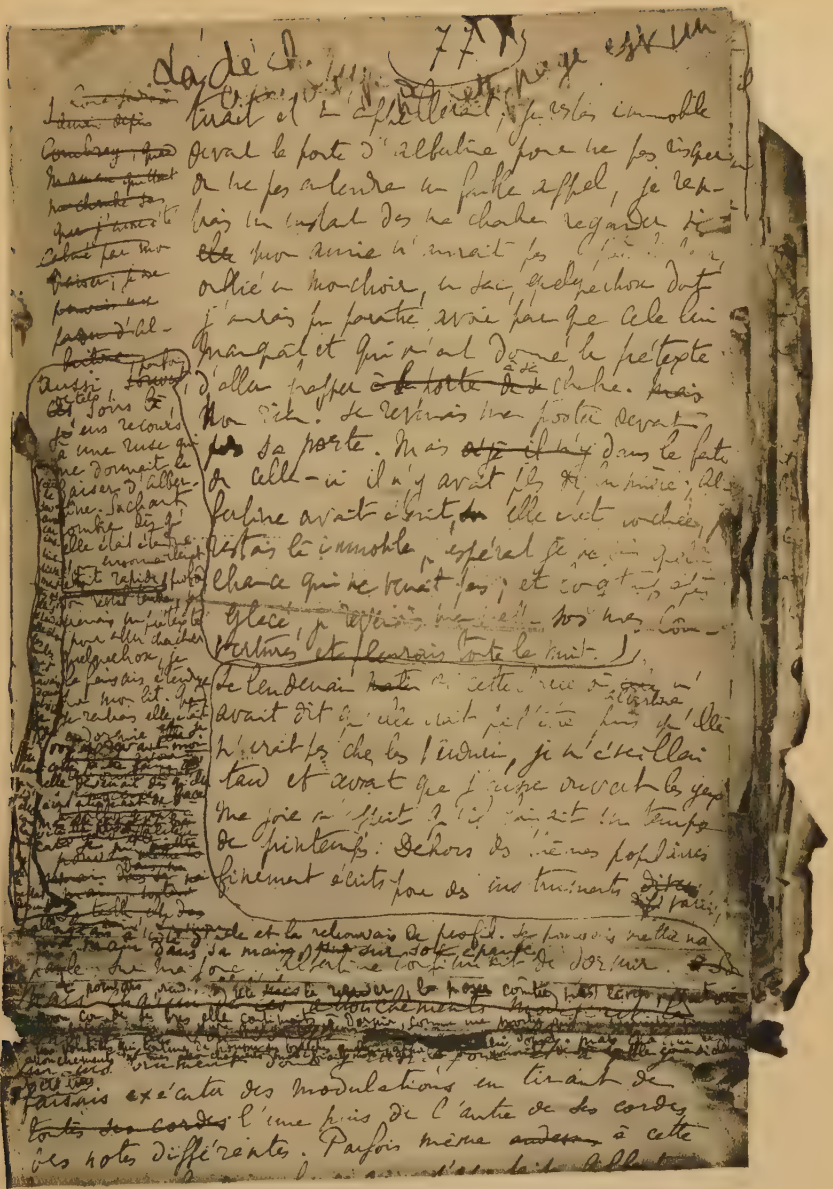
45

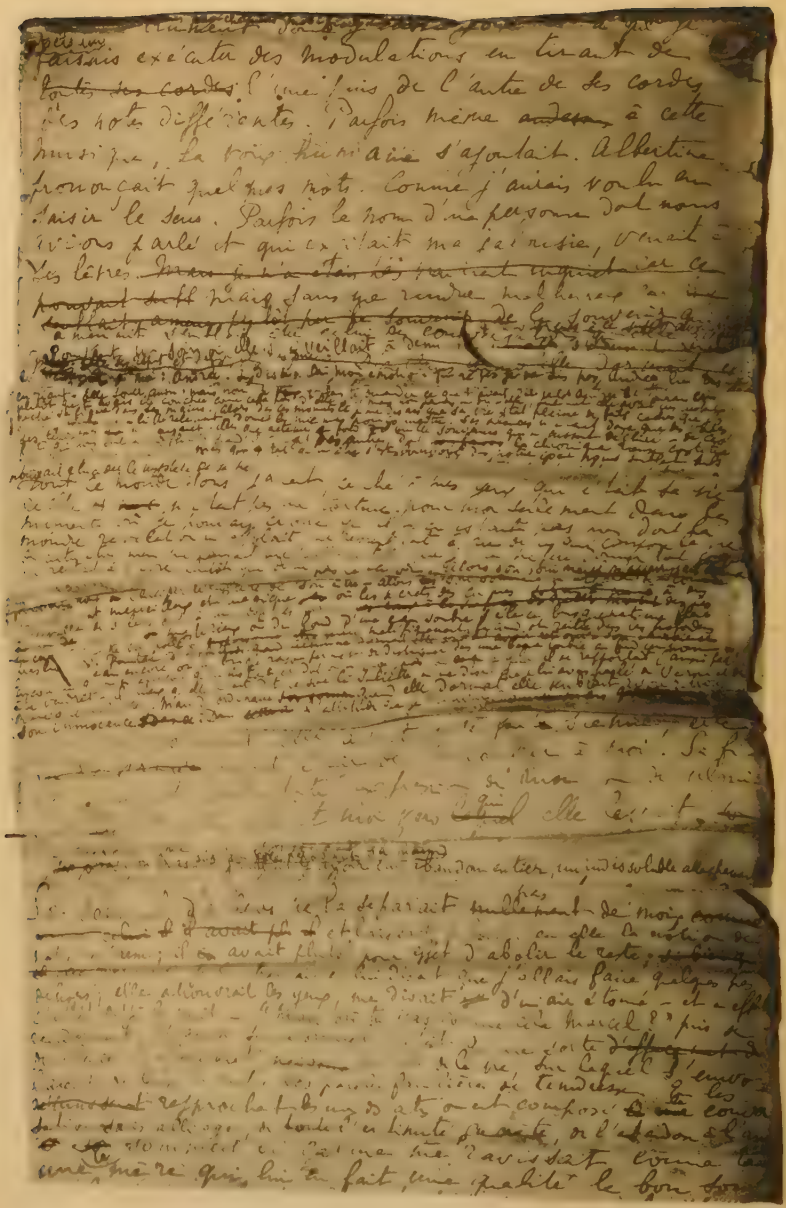
O grandes actitudes de l'homme et de la femme où cherche à atteindre à la beauté dans l'immobilité du geste, comme Phidias, comme Léonard, comme Raphaël, comme Dürer, comme Holbein, comme Poussin, comme Ingres, comme Delacroix, comme Rude, comme Barye, comme Millet, comme Corot, comme Daumier, comme Courbet, comme Manet, comme Degas, comme Puvis de Chavannes, comme Gustave Moreau, comme Rodin, comme Bonnat, comme Cabanel, comme Bouguereau, comme Cormon, comme Lefebvre, comme Benjamin Constant, comme Jean Paul Laurens, comme Dagnan-Bouveret, comme Carolus Duran, comme Henner, comme Besnard, comme Aman-Jean, comme Cazin, comme Lhermitte, comme Roll, comme Gervex, comme Jules Breton, comme Bastien Lepage, comme Ribot, comme Fantin-Latour, comme Whistler, comme Sargent, comme Alfred Stevens, comme Forain, comme Helleu, comme Boldini, comme Zorn, comme Anders Zorn, comme Sorolla y Bastida, comme Zuloaga, comme Ignacio Zuloaga, comme Julio Romero de Torres, comme Ramon Casas, comme Rusiñol, comme Nonell, comme Mir, comme Anglada, comme Sert, comme Joaquin Sorolla, comme Ignacio Pinazo, comme Pinazo Martinez, comme Pinazo Camarlench, comme Pinazo Camarlench Ferrer, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco, comme Pinazo Camarlench Ferrer Martinez Sanchez Gonzalez Rodriguez Fernandez Lopez Perez Garcia Diaz Moreno Ruiz Alvarez Romero Torres Navarro Molina Castro Ortega Delgado Ramos Serrano Blanco Suarez Vega

« ... moi si passionné de plaisirs... » (P, I, 104)









une mère qui lui a fait une qualité le bon sommeil de son enfant. Il était son sommeil était un enfant en effet. Son réveil aussi, et si naturel, si [illegible], avait même qu'elle ait du [illegible] elle était que je me demandai parfois avec épouvante si elle avait en l'habitude avant de vivre chez moi de ne pas dormir seule et [illegible] de trouver en ouvrant [illegible] quelqu'un à ses côtés. Mais sa grâce enfantine était [illegible] Comment encore j'émerveillais qu'elle s'éveillât toujours de si bonne humeur. Tant à l'heure quand je l'aurais éveillée elle aurait donné au bout de quelques instants des notes chantantes, de si mes petits gazouillements. Comme les yeux clos donnent à sa beauté une innocente et grave au visage en suffisant tout ce que l'expérience y a mis de trop les regards, il y a dans les paroles non sans signification mais inconscientes de silence qu'on a au réveil une pure beauté qui n'est pas à tout moment sa belle d'habitudes perdues, de vieilleries, de traces de défauts, comme la conversation. Quand j'avais peur qu'elle, à l'heure quand je me sentais avoir dormi assez longtemps je me disais à l'éveiller je pouvais le faire sans crainte, je savais que son éveil ne serait nullement en rapport avec la joie que nous devions de passer mais sortirait de son sommeil comme de la nuit sort le matin. Elle ouvrait les yeux en souriant, elle me tendait sa bouche et avait [illegible] son éveil [illegible] nullement en rapport avec la joie que nous devions passer mais [illegible] de son sommeil [illegible] comme de la nuit sort le matin. Elle ouvrait les yeux en souriant, elle me tendait sa bouche et avait [illegible] elle me tendait sa bouche [illegible] goûter la fraîcheur [illegible] jardin [illegible] à cette heure [illegible] le jour [illegible] quand le [illegible]

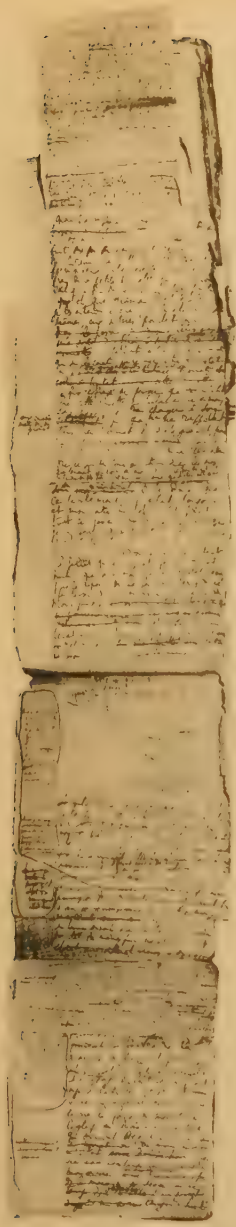
97

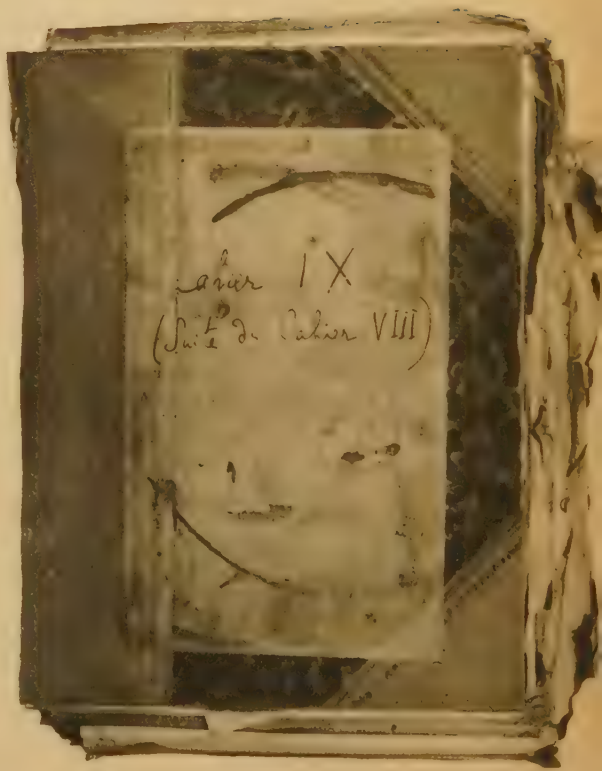
Il fut plus grand encore quand un cycliste me porta un mot d'elle pour que je prisse patience et où il y avait ces gentilles expressions qui lui étaient familières : « Mon cher et cher Marcel, j'arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous. Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée et que quelque chose puisse m'amuser autant que d'être avec vous ? Ce sera gentil de sortir tous les deux, ce serait encore plus gentil de ~~[illegible]~~ ne jamais sortir que tous les deux. Quelles idées vous faites-vous donc ? Quel Marcel ! Quel Marcel ! ~~[illegible]~~ Toute vous, ton Albertine. »

que je lui [illegible] [illegible] pour les soirées de [illegible], et qui me semblait [illegible] le symbole de ma [illegible] [illegible] [illegible] pour l'avenir, [illegible] ne [illegible] plus que [illegible] ~~[illegible]~~ ~~[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~de [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~maître [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~[illegible]~~. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] le yacht [illegible] [illegible] [illegible] peignoirs de Fortuny, [illegible] [illegible] [illegible] dans cette obéissance [illegible] [illegible] non pas la contre-partie mais son complément, [illegible] comme autant de [illegible] [illegible] ; car les devoirs et les charges d'un maître font ~~[illegible]~~ partie de sa domination et la définissent, ~~[illegible]~~ le prouvent, tout autant que ses droits. Et ces droits qu'elle me reconnaissait [illegible] précisément à mes

98

charge, car j'entendais avant tout : j'avais une peine à moi, la première mot que je lui envoyais à l'improviste me jetait le téléphone [illegible] elle revenait, j'allais la lui renvoyer immédiatement. Il était plus matin que je n'avais cru. Plus matin, c'est à dire plus obscur. Je n'avais plus aucune impatience de voir Albertine. La certitude qu'elle était chez moi faisait me croire assez tranquille, qu'elle revînt sur celle-ci à un moment prochain et que j'eusse volontiers prolongé, éclairait comme un astre radieux et paisible que j'eusse en moi-même bien plus de plaisir à posséder seul. L'amour pour Albertine m'avait jeté levé et me préparer pour sortir mais il m'empêchait de jouir de ma sortie. Je pensais que par ce dimanche là, des petits ouvriers, des midinettes, des cocottes, j'allais me promener au Bois. Un rayon [illegible] ces mots de midinettes, de petites




Cahier IX
(Suite du Cahier VIII)

126 bis

~~Je n'aurais peut-être eu~~ Le

du rideau de fer qu'on lève eut peut-être été mon seul plaisir dans un autre quartier. Dans celui-ci cent autres faisaient ma joie desquels je n'aurais pas voulu perdre un seul en restant trop tard endormi. C'est l'enchantement des vieux quartiers aristocratiques d'être à côté de cela populaires. Co[illegible] [ces souvent les [illegible] eurent à leur portail (à qui il arriva même d'en garder le nom, tel ce portail dit la Cathédrale de Rouen, appelé des Libraires et contre lequel ceux-ci exposaient en plein vent leur marchandise) divers] petits métiers, il y en [illegible] qu'on entendait passer devant le noble hôtel de Guermantes et [illegible] aux vieilles petites maisons voisines leur appel aussi différent d'un [illegible] [à peine colorée par des variations presque insensibles] [illegible] d'un prêtre au cours [d'offices] dont ces scènes de la rue sont comme la contrepartie bon enfant, foraine et pourtant toutes les vieilles soties, à demi liturgiques. Jamais je n'y avais pris tant de plaisir que depuis qu'Albertine habitait avec moi, elles me semblaient [illegible] [aimées par elle d'ailleurs] en m'intéressant à la vie du dehors elles me faisaient mieux sentir la douceur d'une chère présence aussi constante que je le voulais. D'autant [illegible] [criées]. telle nou[illegible] Françoise [illegible] son jeune valet peut-être [illegible] être

[et qui semblaient avoir gardé quelque chose de la vieille France [illegible] Car [illegible] appel qu'ils lançaient aux petites maisons voisines de l'hôtel n'avait rien d'une chanson. Il en différait autant que la]

[Mais d'autre part il se faisant]

N° 6 [illegible]

habits" [illegible] moins [illegible] marchand [illegible] où il [illegible] simultané-ment [illegible] par un "tu, tu tu".

Le marchand d'habits avait une petite voiture conduite par un âne qu'il arrêtait devant les cours levant les yeux aux fenêtres pour voir si on avait besoin de lui. ~~[illegible] motifs~~ ~~[illegible]~~ un arrêt. Et comme les motifs commençaient à s'entre croiser ~~[illegible] au milieu du mot~~, une marchande de [illegible] à cette heure matinale usant [illegible] ~~[illegible]~~ de la diction grégorienne pour crier ~~[illegible]~~.

" la tendresse, [illegible]

[illegible] tendres et [illegible]

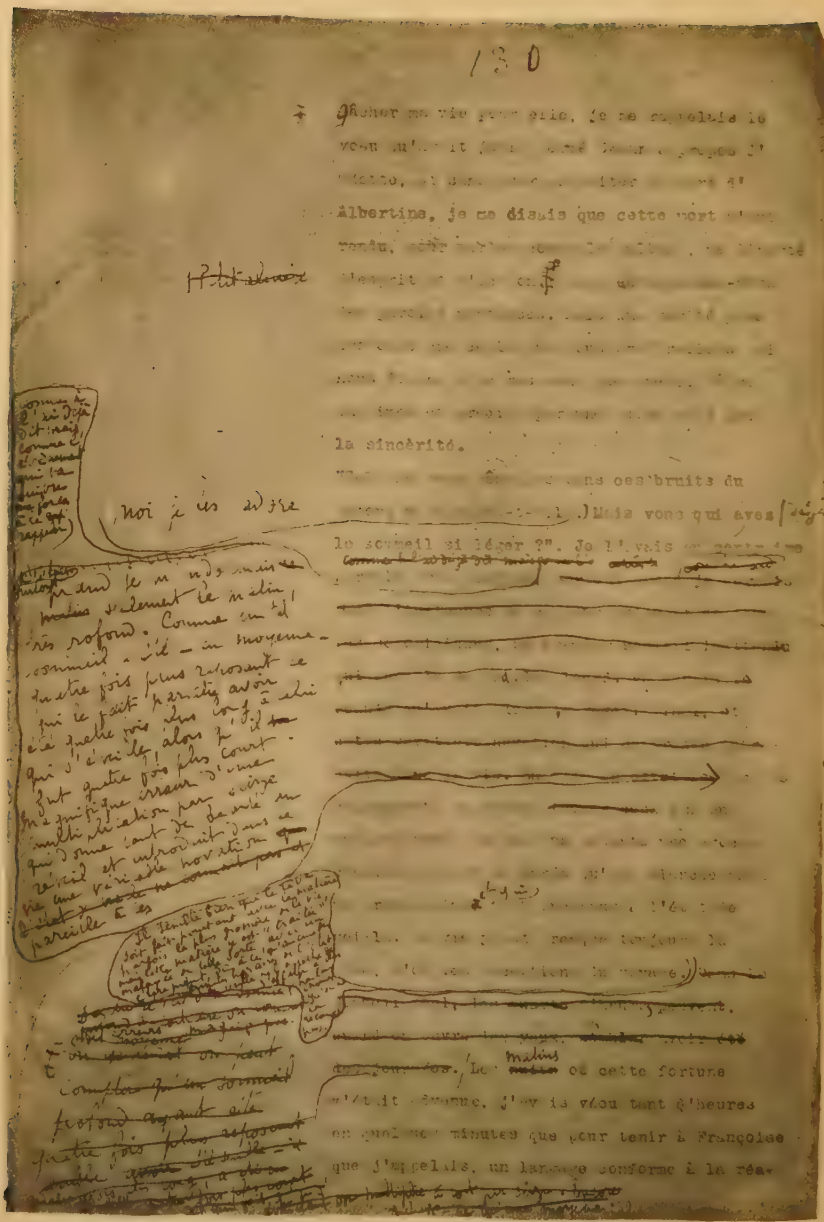
[illegible] - tiquants..............."

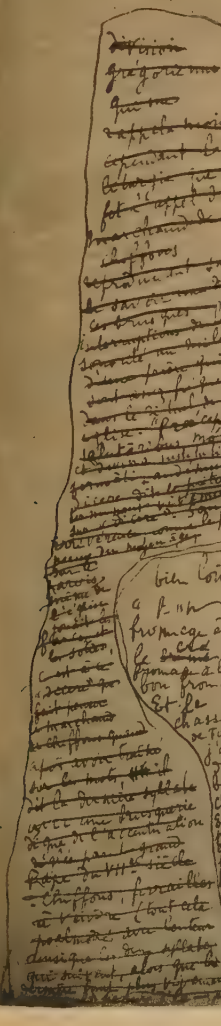
bien qu'elle fût probablement ignorante de l'Antiphonaire, ~~et de~~ [illegible] [illegible] pays méridional [illegible] ~~[illegible]~~ lors [illegible] s'accordait bien avec les [illegible] jours, un homme en blouse, portant un fouet et coiffé d'un béret basque, c'était le chevrier [illegible] ses chèvres et s'arrêtant devant les maisons où une femme apportant en hâte un bol recueillait le lait qui devait donner la force à son petit. Mais aux airs pyrénéens du chevrier se mêlait la cloche du repasseur qui criait: "couteaux, ciseaux, rasoirs. Dépourvu d'instruments le repasseur de scies se contentait de crier: "avez des scies à repasser, v'là le repasseur et plus gai le rétameur après avoir énuméré les chaudrons, les casseroles, tout ce qu'il rétamait, entonnait un [illegible] "tam, tam tam,"c'est moi qui rétame/

"c'est moi qui mets des fonds ~~partout~~ qui bouche tous les trous, trou, trou, trou

Le souvenir ~~du plain~~ ~~chant~~ des vieilles églises [illegible] constamment évoqué. ~~[illegible]~~

Dans sa petite voiture conduite par une ânesse qu'il arrêtait devant les maisons pour entrer dans les cours, le marchand d'habits psalmodiait habits, marchand d'habits, ha—bits avec une pause entre les deux ~~[illegible]~~ syllabes d'habits comme s'il eût psalmodié en plain chant: per omnia saecula saeculorum ou requiescat in pa—ce, bien qu'il ne dût pas croire à l'éternité de ses habits et ne les offrît pas non plus comme linceuls pour le repos ~~dans la paix~~



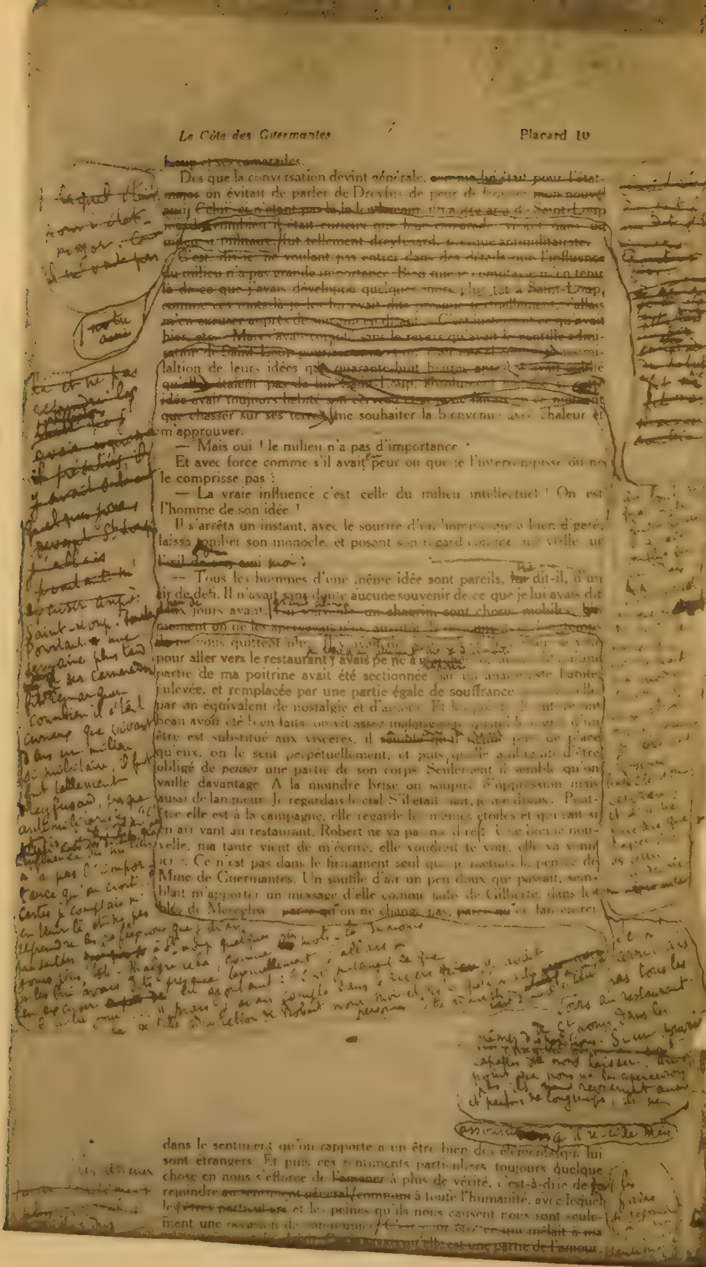


"Voilà des carottes à deux ronds la botte". "Oh! s'écria Albertine des carottes, des choux, des oranges

. Voilà rien que des choses que j'ai envie de manger. Tâche qu'elle fera les carottes à la crème Françoise. Et puis ce sera tout ça ensemble. Ce sera tous ces beaux que nous entendons, transformés en un bon repas".

". "Oh! je vous en prie demandez à Françoise de faire plutôt une raie au beurre noir" "Mais petite chérie c'est comme ça tous les jours sans cela n'est tout ce que poussent les marchandes de quatre saisons que vous mangez."

"C'est dit je hais, mais je le veux plus jamais pour vous faire que des choses bonnes, aurons entendu le dire. C'est bien Françoise. Et dire je n'ai pas voulu entendre dire à Mme Sazerat "Mais non elle ne dit pas ça" "Si elle dit ça" "Non elle ne dit pas ça" Bien que d'y tendre "Pois verts au beurre noir, pois verts" ne fait rien j'attendrai je ne veux de légumes. C'est comme pour le fromage à la crème. Mais c'est un vrai



Le Côté des Guermantes — Placard 10

Loup et ses camarades.

Dès que la conversation devint générale, comme lui était pour l'état-major on évitait de parler de Dreyfus de peur de froisser mon nouvel ami [illegible] Saint-Loup [illegible]

[illegible] laltion de leurs idées qu'quarante-huit heures [illegible] qu'elles n'étaient pas de lui, Saint-Loup [illegible] idée avait toujours habité son cerveau [illegible] que chasser sur ses terres, me souhaiter la bienvenue avec chaleur et m'approuver.

— Mais oui ! le milieu n'a pas d'importance.

Et avec force comme s'il avait eu peur ou que je l'interrompisse ou ne le comprisse pas :

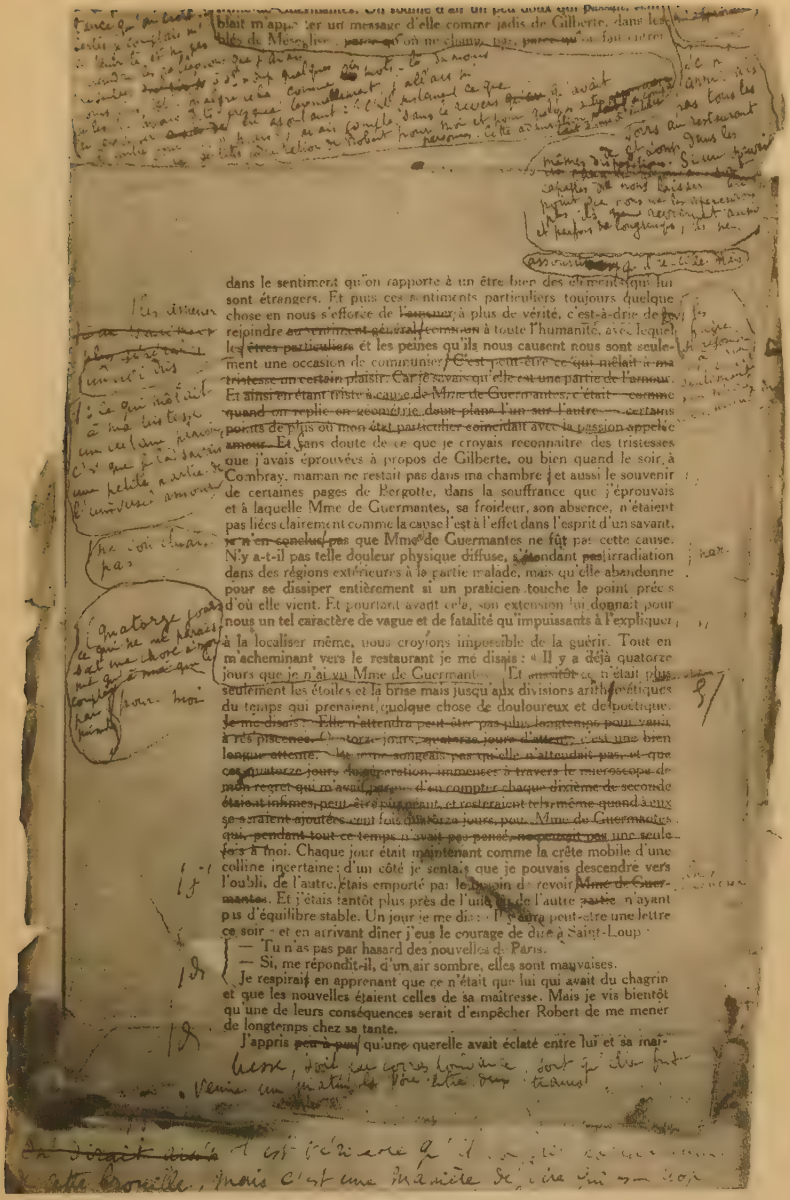
— La vraie influence c'est celle du milieu intellectuel ! On est l'homme de son idée !

Il s'arrêta un instant, avec le sourire d'un homme qui a bien digéré, laissa tomber son monocle, et posant son regard comme une vrille sur l'œil de moi :

— Tous les hommes d'une même idée sont pareils, dit-il, d'un air de défi. Il n'avait sans doute aucune souvenir de ce que je lui avais dit deux jours avant. [illegible] un chagrin sont choses mobiles [illegible] moment on ne les [illegible]

[illegible] vous quittent [illegible] pour aller vers le restaurant j'avais pe ne à [illegible] partie de ma poitrine avait été sectionnée [illegible] enlevée, et remplacée par une partie égale de souffrance [illegible] par un équivalent de nostalgie et d'amour. [illegible] beau avoir été bien faits on vit assez malaise [illegible] être est substitué aux viscères, il [illegible] qu'eux, on le sent perpétuellement, et puis [illegible] d'être obligé de penser une partie de son corps. Seulement il semble qu'on vaille davantage. A la moindre brise on soupire d'oppression mais aussi de langueur. Je regardais le ciel. S'il était [illegible], je me disais : Peut-être elle est à la campagne, elle regarde les mêmes étoiles et qui sait si en arrivant au restaurant, Robert ne va pas me dire : [illegible] bonne nouvelle, ma tante vient de m'écrire, elle voudrait te voir, elle va venir ici. Ce n'est pas dans le firmament seul que je mettais la pensée de Mme de Guermantes. Un souffle d'air un peu doux qui passait, semblait m'apporter un message d'elle comme [illegible] de Gilberte, dans les blés de Méséglise [illegible] on ne change pas, [illegible]

dans le sentiment qu'on rapporte à un être bien des éléments qui lui sont étrangers. Et puis ces sentiments particuliers toujours quelque chose en nous s'efforce de l'amener à plus de vérité, c'est-à-dire de [illegible] rejoindre au sentiment général/commun à toute l'humanité, avec lequel les êtres particuliers et les peines qu'ils nous causent nous sont seulement une occasion de communier [illegible] qui mêlait à ma [illegible] qu'elle est une partie de l'amour.



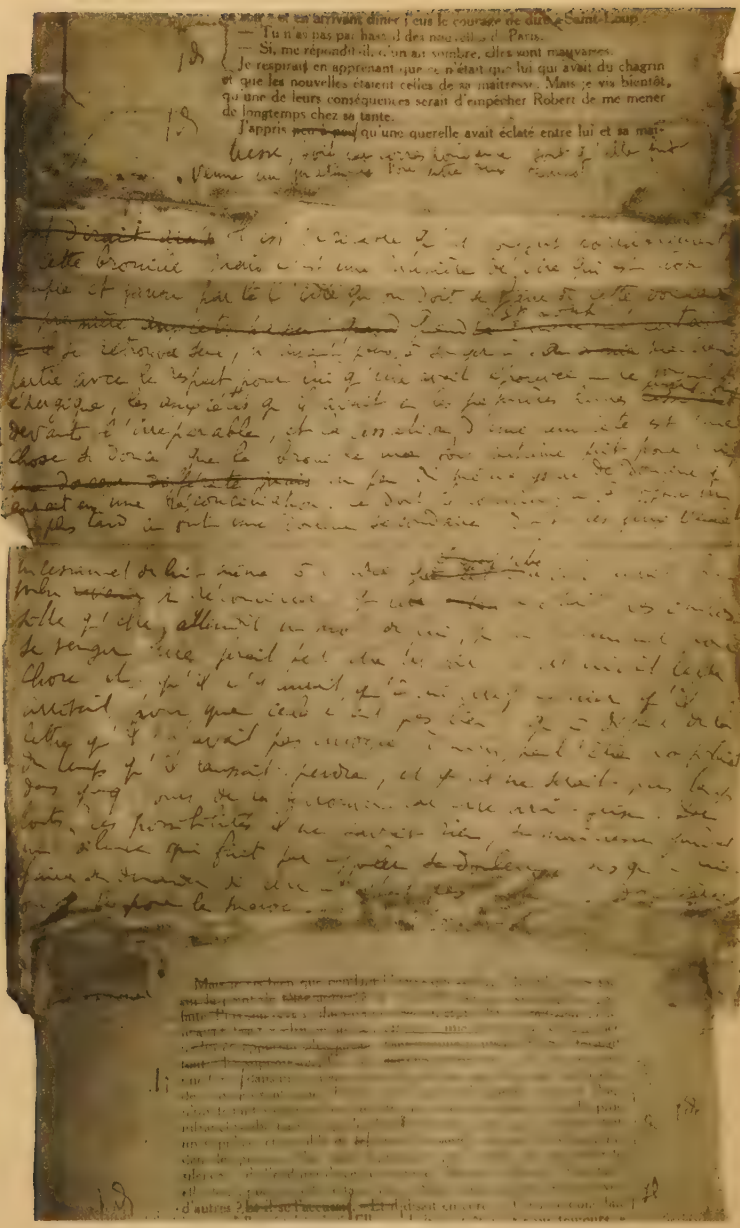
dans le sentiment qu'on rapporte à un être bien des choses qui lui sont étrangers. Et puis ces sentiments particuliers toujours quelque chose en nous s'efforce de l'amour à plus de vérité, c'est-à-dire de le rejoindre au sentiment général commun à toute l'humanité, avec lequel les êtres particuliers et les peines qu'ils nous causent nous sont seulement une occasion de communier. C'est peut-être ce qui m'était à ma tristesse un certain plaisir. Car je savais qu'elle est une partie de l'amour. Et ainsi en étant triste à cause de Mme de Guermantes, c'était — comme quand on replie en géométrie deux plans l'un sur l'autre — certains points de plus où mon état particulier coïncidait avec la passion appelée amour. Et sans doute de ce que je croyais reconnaître des tristesses que j'avais éprouvées à propos de Gilberte, ou bien quand le soir, à Combray, maman ne restait pas dans ma chambre et aussi le souvenir de certaines pages de Bergotte, dans la souffrance que j'éprouvais et à laquelle Mme de Guermantes, se froideur, son absence, n'étaient pas liées clairement comme la cause l'est à l'effet dans l'esprit d'un savant, je n'en conclus pas que Mme de Guermantes ne fût pas cette cause. N'y a-t-il pas telle douleur physique diffuse, s'étendant par irradiation dans des régions extérieures à la partie malade, mais qu'elle abandonne pour se dissiper entièrement si un praticien touche le point précis d'où elle vient. Et pourtant avant cela, son extension lui donnait pour nous un tel caractère de vague et de fatalité qu'impuissants à l'expliquer, à la localiser même, nous croyions impossible de la guérir. Tout en m'acheminant vers le restaurant je me disais : « Il y a déjà quatorze jours que je n'ai vu Mme de Guermantes. » Et aussitôt ce n'était plus seulement les étoiles et la brise mais jusqu'aux divisions arithmétiques du temps qui prenaient quelque chose de douloureux et de poétique. Je me disais : « Elle n'attendra peut-être pas plus longtemps pour venir à ses séances. Quatorze jours, quatorze jours d'attente, c'est une bien longue attente. » Je ne me songeais pas qu'elle n'attendait pas, et que ces quatorze jours de séparation, immenses à travers le télescope de mon regret qui m'avait permis d'en compter chaque dixième de seconde étaient infimes, peut-être purement, et resteraient tels même quand à eux se seraient ajoutés cent fois dix fois quatorze jours, pour Mme de Guermantes qui, pendant tout ce temps n'avait pas pensé, ne pensait pas une seule fois à moi. Chaque jour était maintenant comme la crête mobile d'une colline incertaine ; d'un côté je sentais que je pouvais descendre vers l'oubli, de l'autre, j'étais emporté par le besoin de revoir Mme de Guermantes. Et j'étais tantôt plus près de l'un, tantôt de l'autre parce n'ayant pas d'équilibre stable. Un jour je me dis : « J'aurai peut-être une lettre ce soir » et en arrivant dîner j'eus le courage de dire à Saint-Loup :

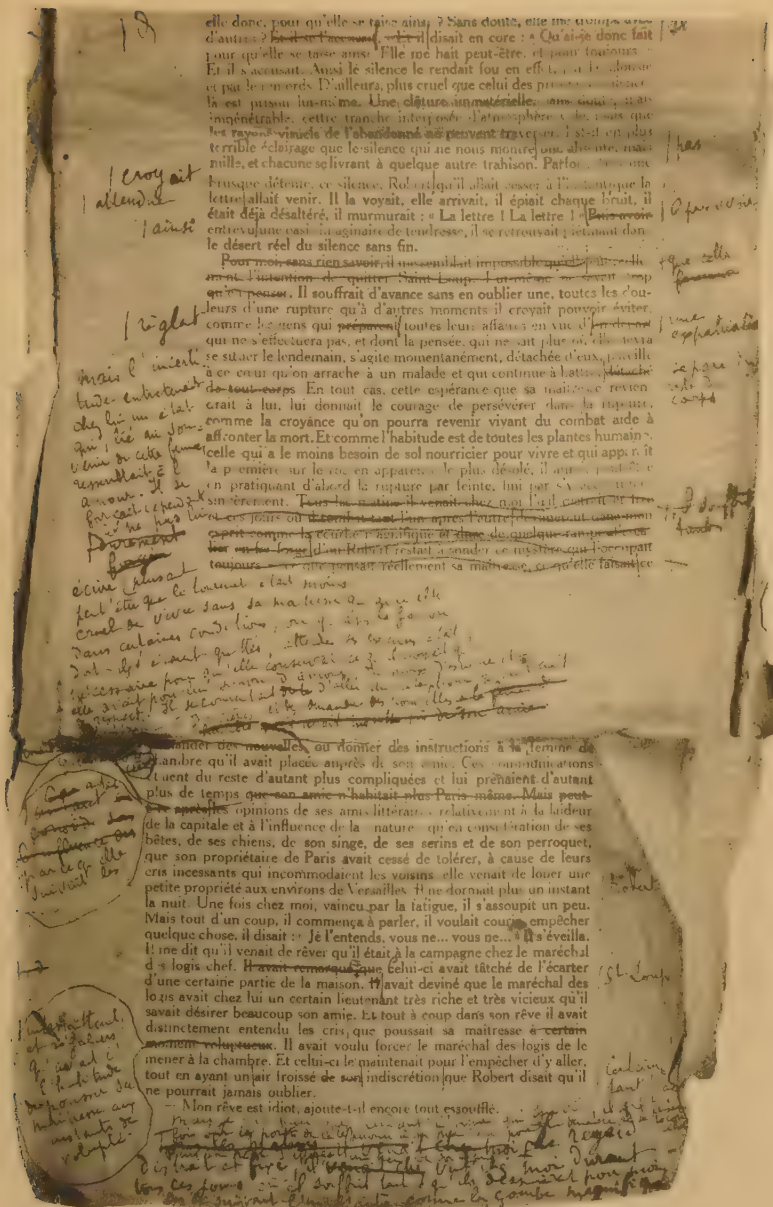
— Tu n'as pas par hasard des nouvelles de Paris.

— Si, me répondit-il, d'un air sombre, elles sont mauvaises.

Je respirai en apprenant que ce n'était que lui qui avait du chagrin et que les nouvelles étaient celles de sa maîtresse. Mais je vis bientôt qu'une de leurs conséquences serait d'empêcher Robert de me mener de longtemps chez sa tante.

J'appris peu à peu qu'une querelle avait éclaté entre lui et sa maîtresse, dont les causes lointaines sont peut-être dans



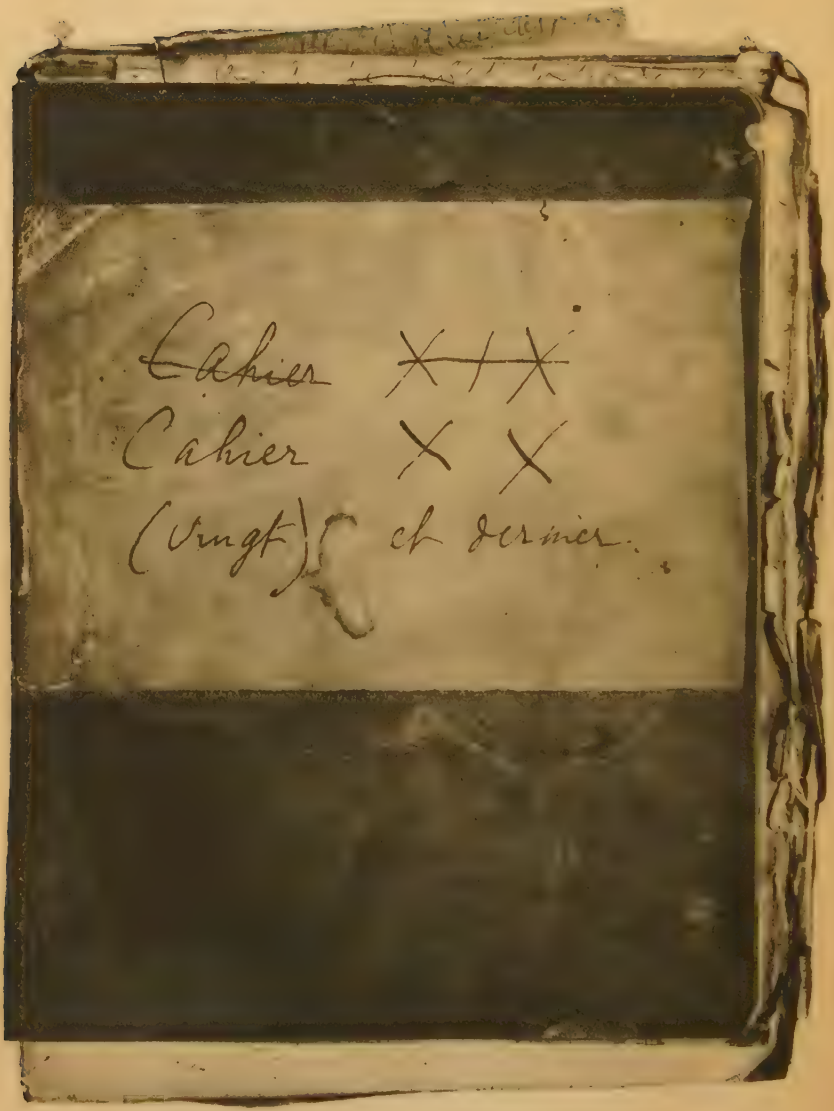


elle donc, pour qu'elle se taise ainsi ? Sans doute, elle me trompe avec d'autres ? Et il se tut encore, et il disait en core : « Qu'ai-je donc fait pour qu'elle se taise ainsi ? Elle me hait peut-être, et pour toujours ! Et il s'accusait. Ainsi le silence le rendait fou en effet, et le dévorait et par les remords. D'ailleurs, plus cruel que celui des prisons, ici le silence là est puisé lui-même. Une clôture immatérielle, sans cesse, mais impénétrable, cette tranche intercalée d'atmosphère où, dans que les rayons visuels de l'abandonné ne peuvent traverser, il était un plus terrible éclairage que le silence qui ne nous montre que absolue, mais mille, et chacune se livrant à quelque autre trahison. Parfois, [illegible] Brusque détente, ce silence. Robert [illegible] qu'il allait cesser à l'[illegible] que la lettre allait venir. Il la voyait, elle arrivait, il épiait chaque bruit, il était déjà désaltéré, il murmurait : « La lettre ! La lettre ! Puis avoir entrevu une [illegible] tendresse, il se retrouvait [illegible] dans le désert réel du silence sans fin.

Pour moi, sans rien savoir, il me semblait impossible qu'elle [illegible] n'eût l'intention de quitter Saint-Loup. Et même en ayant cessé [illegible] qu'il pensait. Il souffrait d'avance sans en oublier une, toutes les douleurs d'une rupture qu'à d'autres moments il croyait pouvoir éviter, comme les gens qui préparent toutes leurs affaires en vue d'un départ qui ne s'effectuera pas, et dont la pensée, qui ne sait plus où elle devra se situer le lendemain, s'agite momentanément, détachée d'eux, pareille à ce cœur qu'on arrache à un malade et qui continue à battre [illegible] de tout corps. En tout cas, cette espérance que sa maîtresse reviendrait à lui, lui donnait le courage de persévérer dans la rupture, comme la croyance qu'on pourra revenir vivant du combat aide à affronter la mort. Et comme l'habitude est de toutes les plantes humaines celle qui a le moins besoin de sol nourricier pour vivre et qui apprête la première sur le roc en apparence le plus désolé, il arrive [illegible] en pratiquant d'abord la rupture par feinte, finit par s'y accoutumer sincèrement. Tous les matins il venait chez moi, l'air [illegible] ces jours où il croit n'avoir bien arrangé l'autre [illegible] comme la écrivain scrupuleux [illegible] de quelque rature [illegible] d'un [illegible] restait à sonder ce mystère qui occupait toujours [illegible] en elle pensait réellement sa maîtresse, ce qu'elle faisait [illegible]

[illegible] donner des nouvelles, ou donner des instructions à la femme de chambre qu'il avait placée auprès de son amie. Ces communications étaient du reste d'autant plus compliquées et lui prenaient d'autant plus de temps que son amie n'habitait plus Paris même. Mais peut-être aperçues opinions de ses amis littéraires relativement à la laideur de la capitale et à l'influence de la nature qui en constellation de ses bêtes, de ses chiens, de son singe, de ses serins et de son perroquet, que son propriétaire de Paris avait cessé de tolérer, à cause de leurs cris incessants qui incommodaient les voisins, elle venait de louer une petite propriété aux environs de Versailles. Il ne dormait plus un instant la nuit. Une fois chez moi, vaincu par la fatigue, il s'assoupit un peu. Mais tout d'un coup, il commença à parler, il voulait coûte que coûte empêcher quelque chose, il disait : « Je l'entends, vous ne... vous ne... » Il s'éveilla. Il me dit qu'il venait de rêver qu'il était à la campagne chez le maréchal des logis chef. Il avait remarqué que celui-ci avait tâché de l'écarter d'une certaine partie de la maison. Il avait deviné que le maréchal des logis avait chez lui un certain lieutenant très riche et très vicieux qu'il savait désirer beaucoup son amie. Et tout à coup dans son rêve il avait distinctement entendu les cris que poussait sa maîtresse à certain moment voluptueux. Il avait voulu forcer le maréchal des logis de le mener à la chambre. Et celui-ci le maintenait pour l'empêcher d'y aller, tout en ayant un air froissé de son indiscrétion que Robert disait qu'il ne pourrait jamais oublier.

— Mon rêve est idiot, ajouta-t-il encore tout essoufflé.


Cahier XIX
Cahier XX
(vingt) ch dernier.

843.91
P968
Ya
46810

ALBERTUS MAGNUS COLLEGE LIBRARY
PROUST;
PQ2631.R63 Z46 1930
843.91 P968 Ya
3 7001 00032335 7